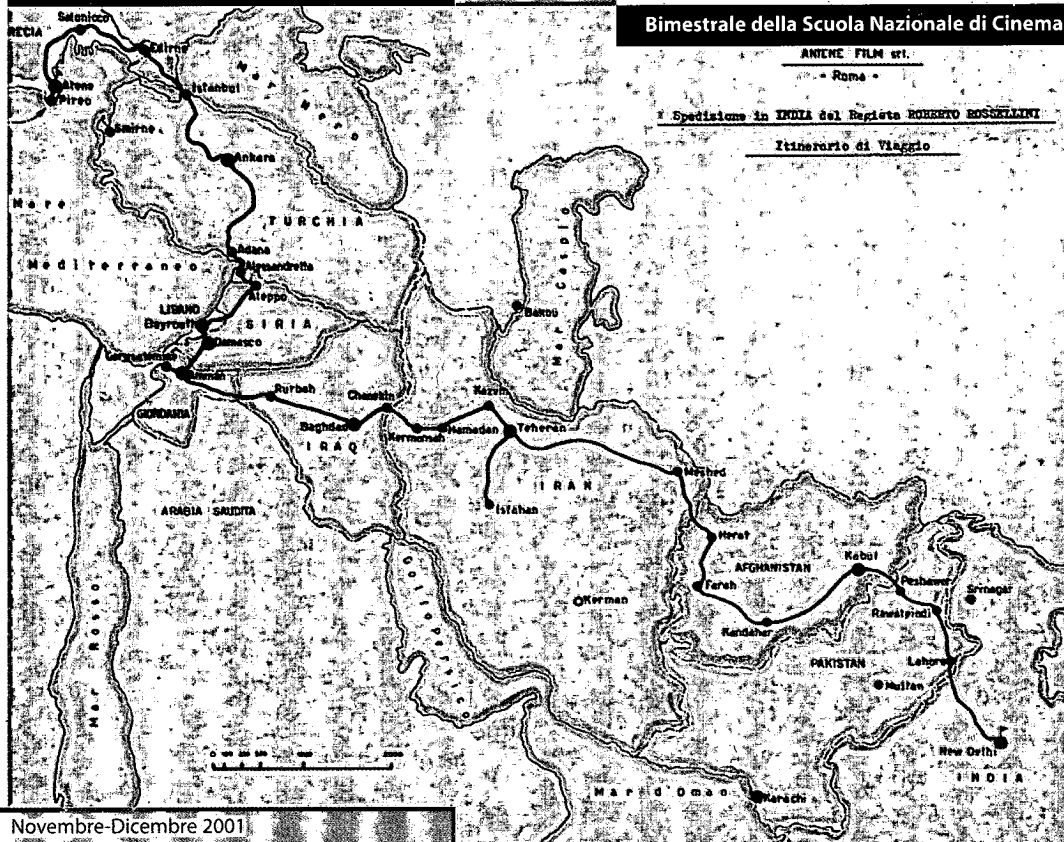
Bianco & Nero

Bimestrale della Scuola Nazionale di Cinema

ANTENE FILM srl.
- Roma -

Spedizione in INDIA del Regista ROBERTO ROSSELLINI

Itinerario di Viaggio

Novembre-Dicembre 2001

Il cinema di Hou Hsiao-hsien

L'immagine esemplare di Kieślowski

Soggettive: Daniele Segre

Scorsese alla SNC

Rossellini e l'Islam

Il colore secondo Antonioni

6

2 0 0 1

Bianco & Nero
Rivista bimestrale della Scuola Nazionale di Cinema
a. LXII n. 6, novembre-dicembre 2001

Direttore
Lino Micciché

Comitato scientifico
Lino Micciché, Gianni Amelio, Adriano Aprà, Elisabetta Bruscolini, Francesco Casetti, Lorenzo Cuccu, Caterina d'Amico

Redazione
Stefania Parigi

Segreteria di redazione
Caterina Cerra

Progetto grafico
Altocontrasto-Roma

Impaginazione
Alberto Guerri

Si ringrazia
Rai Sat Cinema

Direzione e redazione
Fondazione Scuola Nazionale di Cinema, via Tuscolana 1524, 00173 Roma
Tel. e fax 06-7222369 Tel. 06-72294.394/396
e-mail: biancoenero@snc.it

Amministrazione, abbonamenti, promozione
Marsilio Editori S.p.a.
Marittima Fabbricato 205
30135 Venezia
Tel. 041-2406511
Fax 041-5238352

Stampato da La Grafica & Stampa editrice s.r.l., Vicenza

Registrazione del Tribunale di Roma n. 975 del 17 giugno 1949
Dir. resp.: Lino Micciché

ISBN 88-317-7990-7

In copertina
1956: itinerario del viaggio di Rossellini in India, previsto inizialmente in automobile

Bianco & Nero

SOMMARIO 6/2001

Saggi

Stile e realtà nel cinema di Hou Hsiao-hsien
di Alberto Pezzotta **5**

Kieślowski: un'immagine esemplare
«Trois couleurs: Rouge» **33**
di Luca Venzi

Soggettive

Film d'amore
di Daniele Segre **53**

Incontri

Scorsese, tra Hollywood e New York **59**

Dossier

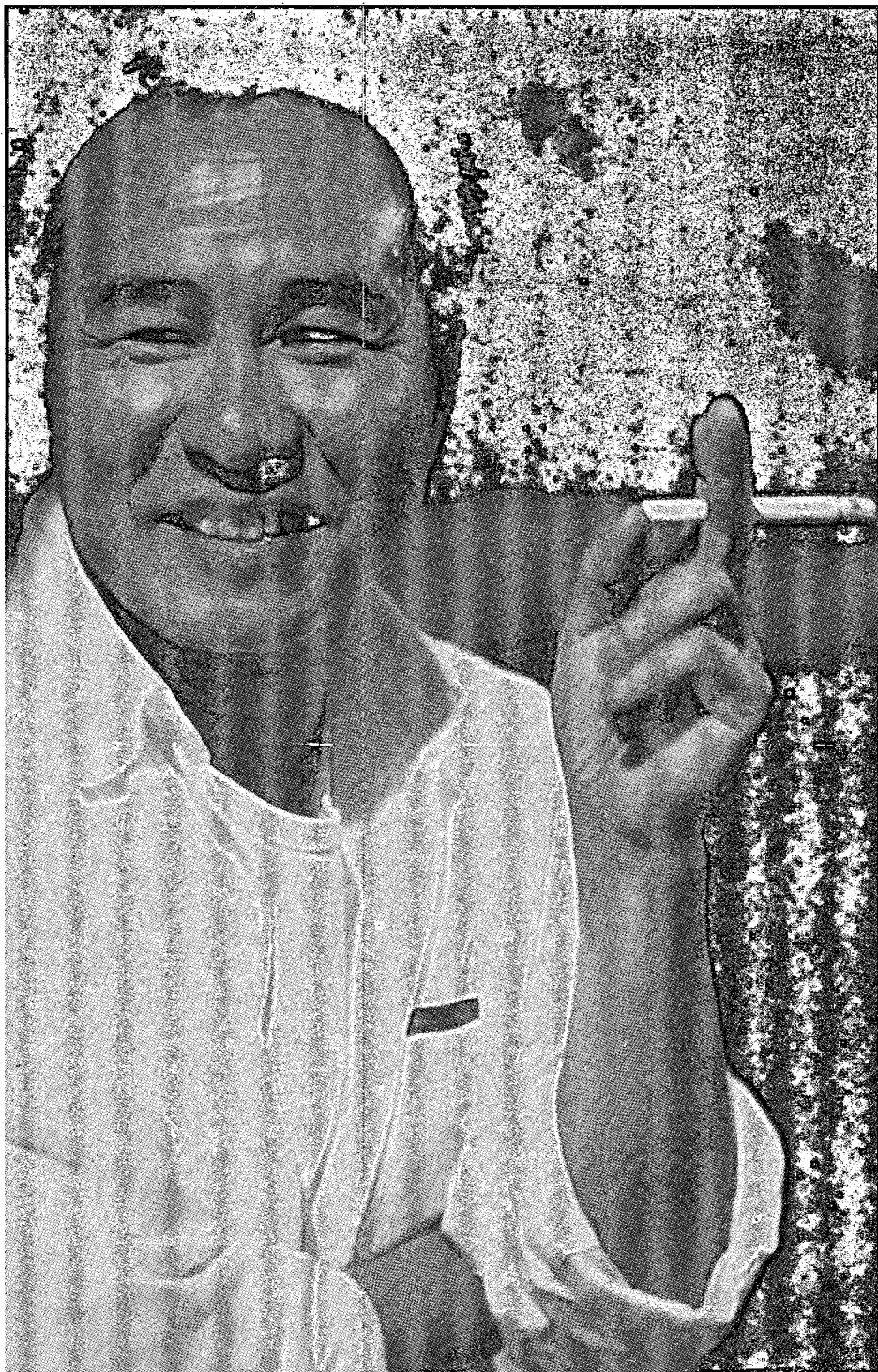
Rossellini e la televisione

Il progetto rosselliniano sulla civiltà musulmana
di Fereydoun Hoveyda **75**

Islam
di Roberto Rossellini **91**
- La nascita **92**
- Cinque pellegrinaggi **97**
- Lettera a Hoveyda **101**

Documenti

Antonioni e il colore
di Giorgio Tinazzi **105**

Scritti (1940-1947)
di Michelangelo Antonioni **110**
- Del colore **110**
- Suggerimenti di Hegel **112**
- Il colore e l'America/Il colore non viene dall'America **120**

Hou Hsiao-hsien

Stile e realtà nel cinema di Hou Hsiao-hsien

Alberto Pezzotta

Nonostante il Leone d'oro assegnato a *A City of Sadness* (*Città dolente*) nel 1989, l'opera di Hou Hsiao-hsien, che comprende ormai quindici titoli, è poco conosciuta nel nostro paese[1]. I suoi film hanno continuato a circolare e a vincere premi nei festival internazionali, e si sono moltiplicate le retrospettive in Francia e negli Stati Uniti; specie in ambito accademico, sono molti gli studiosi che, a ragione, considerano il regista taiwanese come uno dei più grandi viventi. Sorte non scontata, per un autore profondamente legato a una realtà locale, e che ha raccontato nei propri film vicende autobiografiche prima di affrontare la storia travagliata del proprio paese. Un regista dallo stile immediatamente riconoscibile, ma le cui caratteristiche esteriori rischiano di essere lette dagli occidentali in chiave di un generico orientalismo: quello identificato con la lentezza narrativa, gli indugi contemplativi e il nitore formale.

Spesso dell'opera di Hou sono state tentate letture in chiave di estatico godimento del testo, di barthesiana esenzione dal senso: letture in genere fondate sulla conoscenza dei suoi film di transizione dei primi anni '90, più che di quelli degli anni '80, fondatori di un nuovo linguaggio. Da qui nasce la *vulgata* alquanto fastidiosa del regista di "cinema puro", che racconta storie dove conterebbero solo la luce e lo spazio, e i personaggi sarebbero puro pretesto. Ma se in Hou vi è sempre stata la tentazione di fuggire dalla Storia, posta ostinatamente sullo sfondo dei suoi film, le letture formaliste all'insegna di uno Zen magari deleuziano fanno torto alla sua opera. Un'opera che conosce una varietà di forme e temi tuttora in trasformazione, anche se al fondo rimane un'innata capacità di catturare una realtà effimera: della memoria o del presente. Un'opera che, in ogni caso, tende a ignorare modelli cinematografici esterni, e che, secondo le parole del suo autore, si colloca all'interno di una «continuità perfetta con l'antica cultura cinese». «L'importante non è intervenire sulle cose, cambiarle o criticarle», afferma Hou. «Ciò che voglio, è essere in mezzo, e vedere quanto succede all'interno di ogni ambiente, senza cercare di giudicare. So di essere una soggettività, ma posso cercare di pormi in mezzo alle cose, senza imprimere sugli altri la mia impronta»[2].

The Sandwich Man

Hou nasce il 6 aprile 1947 a Canton; il 17 maggio suo padre, funzionario della pubblica istruzione, si trasferisce nell'isola di Taiwan, che fino al 1945 era stata colonia giapponese. Un anno dopo, mentre in Cina infuria la guerra civile, il padre di Hou si fa raggiungere dalla famiglia: è il destino di decine di migliaia di cinesi che seguono le sorti dei nazionalisti di Chiang Kai-shek. Nel 1949 viene stabilito nell'isola il governo provvisorio della Repubblica Cinese, che alimenta la propaganda anticomunista e nutre il sogno di riconquistare la madrepatria.

La generazione di Hou cresce in una situazione conflittuale: a Taiwan si patiscono gli strascichi della colonizzazione giapponese (1895-1945); e al conflitto esterno tra Cina comunista e Cina nazionalista si aggiunge la tensione interna tra i cinesi di recente immigrazione (che parlano mandarino) e la popolazione locale (che parla altri dialetti cinesi, come il *minnan*, spesso definito "taiwanese" tout court, e lo *hakka*).

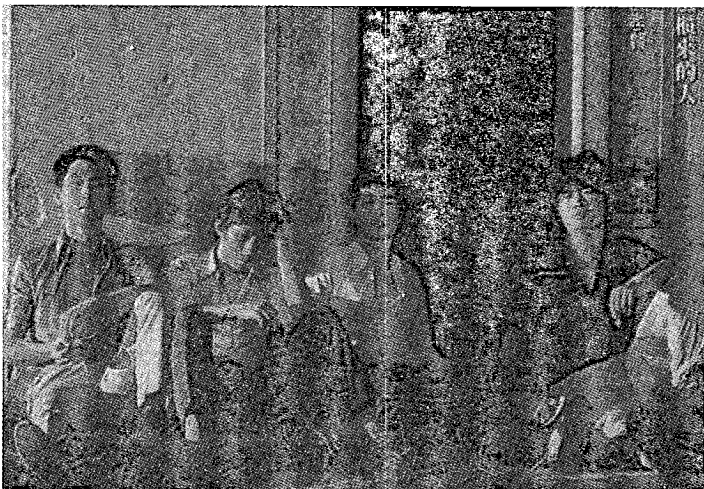
Dopo una giovinezza segnata dalla morte precoce dei genitori e da imprese in bande giovanili (quali quelle descritte in *A Time to Live, a Time to Die*, 1985), Hou si avvicina al cinema alla fine del servizio militare. Si iscrive all'Accademia Nazionale delle Arti e ne esce diplomato in cinema nel 1972. La sua esperienza di cinefilo è nutrita soprattutto da film americani e film locali. La conoscenza del cinema giapponese, e in particolare di quegli autori come Ozu e Mizoguchi cui è stato frequentemente (quanto superficialmente) paragonato dagli occidentali, avviene solo alla fine degli anni '80.

Hou trova impiego come assistente sceneggiatore per la CMCP (Central Motion Picture Company), l'organismo statale per la produzione di film. È assistente del veterano Lee Hsing (il cui *Beautiful Duckling*, del 1964, è mostrato, a mo' di omaggio, nel cinema all'aperto di *Dust in the Wind*, 1986) e gira un documentario di propaganda. Intanto i tempi cambiano: nel 1975 muore Chiang Kai-shek e Taiwan comincia a riaprirsi al

resto del mondo, dopo l'isolamento dei primi anni '70. La CMCP cerca di promuovere un cinema che sia «professionale, artistico, e internazionale»; due giovani sceneggiatori, Wu Nien-jen e Xiao Ye, vengono incaricati di assoldare nuovi registi. Se nei decenni precedenti le direttive ufficiali spingevano invece verso un "realismo sano", che doveva descrivere l'eroismo degli umili e guardare con fiducia verso il futuro, nel nuovo clima culturale vengono alla ribalta gli scrittori dello *xiangtu wenxue* («letteratura delle radici»), che intendono valorizzare le specificità culturali autoctone, e soprattutto rappresentare lo scontro con il mondo moderno e le contraddizioni della società.

Alla fine degli anni '70, Hou esordisce come sceneggiatore, lavorando per Lee Hsing (*Good Morning, Taipei*, trionfatore ai Golden Horse Award del 1979) e per Chen Kun-hou. Con quest'ultimo stabilisce un sodalizio: scrive i suoi primi sei film, mentre Chen è direttore della fotografia dei primi cinque film di Hou; nel 1982 fonderanno insieme una compagnia di breve durata, la Evergreen.

Hou esordisce nella regia con due commedie che hanno un ottimo successo al botteghino, interpretate dai popolari cantanti Feng Fei-fei e Kenny Bee: *Cute Girl* (1980) e *Cheerful Wind* (1981). Le sceneggiature (firmate da Hou) sono estremamente convenzionali e stereotipate, piene di gag alla buona, spesso in chiave scatologica come nel vicino cinema hongkonghese. In entrambi i film un giovanotto goffo e romantico (in *Cheerful Wind* all'inizio è addirittura cieco, prima di un trapianto provvidenziale) conquista l'amore di una ragazza, vincendo le diffidenze della famiglia e sbaragliando la concorrenza. È inevitabile vedere questi film, di cui Hou parla poco volentieri, alla luce dell'opera successiva. E colpisce, in primo luogo, come il regista avesse già chiari i luoghi del proprio cinema e la loro dialettica: in entrambi i film i personaggi, appena possono, fuggono da Taipei per andare in campagna, dove la macchina da presa segue ritmi più contemplativi e cerca immagini (alberi, paesaggi) in cui è fin troppo facile vedere l'annuncio dei film futuri. Colpisce, in *Cheerful Wind*, il segmento iniziale, dove una volgare troupe gira il demenziale spot di un detersivo[3] in un paese di provincia spazzato dal vento: la sensibilità per lo spazio, per l'immagine e il ruolo del sonoro sono già maturi.

Hou viene coinvolto in prima persona nel "New Taiwan Cinema Movement" a partire da *Green, Green Grass of Home* (1982). Pur all'interno di uno schema quasi da "realismo sano" (Kenny Bee è un maestro cittadino in trasferta in provincia, che promuove attività ecologiste tra i suoi scolari), questo film presenta in modo più consapevole alcuni tratti caratteristici della poetica (l'anarchia dell'infanzia, la ribellione contro i padri, l'opposizione tra città e campagna) e dello stile di Hou. Spiccano l'uso accorto della profondità di campo e la semplificazione del montaggio,

The Boys from Fengkuei

con una predilezione per i totali come alternativa all'artificialità dei campi-controcampi: «Un metodo vicino contemporaneamente al teatro e alla vita», ha commentato in seguito Hou. «Il cinema si è trovato bruscamente modernizzato»[4]. Già nel 1984 il critico taiwanese Zhang Hongzhi poneva tra i capostipiti del nuovo cinema *Green, Green Grass of Home*, per avere «infranto la convenzione del film che racconta una storia, con un intreccio in continuo movimento»[5].

Di peso ancora maggiore è l'episodio *Son Big's Doll*, che Hou gira per il film *The Sandwich Man* (1983). È il secondo film-manifesto del New Taiwan Cinema dopo *In Our Time* (1982, quattro episodi diretti da Tao Dechen, Edward Yang, Ko Yi-cheng e Chang Yi). Wu Nien-jen adatta tre racconti di Huang Chun-ming, uno degli esponenti più noti della letteratura delle radici. Protagonista dell'episodio di Hou è l'uomo-sandwich eponimo, che si ingegna per pubblicizzare uno scalcinato cinema in una località di provincia, ispirandosi a tecniche viste su vecchie riviste giapponesi. Il figlio appena nato è abituato a vederlo truccato da clown e, con la sua crisi di pianto, costringe il padre, che ha trovato un'occupazione più dignitosa, a riprendere l'umiliante travestimento. Al di là del tono neorealista, dolente e un po' dolciastro, in cui è evidente l'intento di portare sullo schermo una realtà umile finora trascurata, colpisce la padronanza formale del regista, che coniuga con molta libertà immagine e sonoro. Hou continua a usare raccordi tradizionali (da totale a primo piano), ma comincia a sperimentare le inquadrature che diventeranno i suoi marchi d'autore: piani fissi dove un'azione è seguita nella sua integralità, o da cui i personaggi entrano ed escono imprevedibilmente, da tutte le direzioni.

In *Son Big's Doll* è da segnalare anche l'inizio di una riflessione sul cinema visto dal basso. Il cinema è una presenza pervasiva nei film di Hou (i ragazzi che entrano di straforo in *The Boys from Fengkuei*, 1983,

le proiezioni all'aperto e l'appartamento dietro una sala in *Dust in the Wind*, i cartelloni di *Millennium Mambo*, 2000), anche se non viene mai teorizzato in chiave metalinguistica: è una forma di consumo, elementare quasi quanto il cibo.

La nuova generazione di registi cui appartiene Hou rompe i ponti con il passato sia dal punto di vista tematico sia da quello linguistico. Racconta storie qualunque, e proprio per questo inedite; ma se lo stile è realistico, le strutture narrative tendono a evitare le scene madri, e ricorrono spesso all'ellissi. È un cinema che richiede un intervento attivo dello spettatore, come coglie subito l'attenta critica taiwanese[6].

Se in film come *That Day on the Beach* (1983) e *Taipei Story* (1985) di Edward Yang è evidente l'intento di raccontare una realtà inedita e contemporanea, con un linguaggio ostentatamente moderno e complesso, Hou all'inizio sembra nutrire ambizioni più ristrette. In *The Boys from Fengkuei*, il film che lui stesso considera un punto di svolta e la sua prima opera pienamente personale, porta sullo schermo vicende autobiografiche, ispirate al periodo passato nel Sud del paese, tra bravate e risse, prima di partire per il servizio militare. È l'inizio di uno scavo nella memoria che continua per i tre film successivi. A mettere in forma il materiale biografico è la scrittrice Chu Tien-wen, che Hou ha conosciuto adattandone un racconto per il film *Growing Up* (1983) di Chen Kun-hou, e che da questo momento diventa fedele sceneggiatrice del regista[7].

Hou si accosta alla realtà con il filtro della memoria: quella personale, nel caso di *The Boys from Fengkuei* e di *A Time to Live, a Time to Die*; quella di Chu Tien-wen nel caso di *A Summer at Grandpa's* (1984); e quella dello sceneggiatore Wu Nien-jen nel caso di *Dust in the Wind*. I quattro film esplorano infanzia e adolescenza da diverse prospettive. In *The Boys from Fengkuei* gli eventi centrali sono le imprese delle bande giovanili, l'assenza del padre (quello del protagonista, vittima di un incidente durante una partita di baseball, vegeta su una poltrona prima di morire), l'esplorazione della grande città, la scoperta del cinema, della musica occidentale, dell'amore. In *A Summer at Grandpa's* l'ambientazione è rurale, l'età dei protagonisti più bassa, al padre assente si sostituisce un austero nonno, mentre la violenza e la sessualità sono presenti tramite le vicende di un cugino, che mette incinta una ragazza ed è amico di due rapinatori. In *A Time to Live, a Time to Die*, il capolavoro di questa prima fase, l'autobiografia di Hou (delineato nel personaggio di Ah Hsiao, detto Ah Ha) viene posta sullo sfondo della Storia: il padre, arrivato a Taiwan nel 1947, ha comprato mobili di bambù convinto che la sua permanenza sarebbe stata provvisoria; e la nonna crede che la Cina sia raggiungibile a piedi, dietro l'angolo, mentre la radio diffonde propaganda anticomunista. Dei quattro film è quello in cui l'investimento emotivo è più forte: la vi-

cenda è scandita dalle morti del padre, della madre e della nonna, man mano più distanti, e come accettate fatalisticamente, fino al celebre episodio delle formiche sulle mani della vecchia, abituata a giacere immobile sul pavimento, che ne segnalano un trapasso altrimenti impercettibile.

L'amore, trattato con grande pudore, occupa il centro di *Dust in the Wind*, dove il trasferimento a Taipei dei due compagni d'infanzia Ah Yuan e Ah Yua (archetipo della donna riservata e ostinata del cinema di Hou) sarà l'origine della loro separazione. Soli a Taipei, i teen-ager di questo film, anziché passare il tempo in risse e maldestri tentativi di furto come quelli dei film precedenti, si comportano da piccoli adulti, coscienziosi e malinconici; e l'ombra della Storia si profila nell'episodio di Ah Yuan che, durante il servizio militare, soccorre degli affamati profughi cinesi, convinti all'inizio che i soldati taiwanesi li vogliano avvelenare[8].

Dopo un'esperienza che si presume catartica come quella di avere affrontato le proprie memorie più dolorose, Hou è pronto per affrontare la contemporaneità e al tempo stesso la Storia: passando così da una dimensione soggettiva a una pienamente oggettiva. Una svolta complessa con cui la sua opera non ha ancora smesso di fare i conti, segnando momenti di crisi e di ricerca. E se negli anni '80 egli elabora un linguaggio felice e originale, negli anni '90 lo ridiscute profondamente.

Mentre in film come *The Boys from Fengkuei* e *Dust in the Wind* esiste un'ambiguità forse voluta nella messa in scena di un passato che si dovrebbe riferire alla metà degli anni '60, ma dove gli elementi datati (i film visti al cinema) si mescolano a quelli inequivocabilmente moderni (il traffico urbano), il passaggio alla contemporaneità è segnato da un'opera considerata di transizione dallo stesso Hou, *Daughter of the Nile* (1987): storia di una famiglia allo sfascio nella Taipei odierna, con un padre assente e un fratello che finisce ucciso dai gangster. Un film sottovalutato, anche se messo in ombra dal successivo *A City of Sadness*. Dal punto di vista tematico quest'ultimo è rivoluzionario: approfittando della fine della legge marziale nel 1987, Hou racconta attraverso il punto di vista di una famiglia il periodo travagliato del 1945-49, in cui si instaura il regime di Chiang Kai-shek. Il terrore bianco miete le prime vittime: mentre il fotografo sordomuto Wen-ching viene arrestato per l'appoggio ai militanti antinazionalisti, i suoi fratelli, immischiati nella malavita, vanno incontro a un destino tragico. Preceduto da polemiche sulle censure statali, e forte dell'eco internazionale, il film segna l'apice della carriera di Hou, anche in termini di incassi. Ma è anche il canto del cigno del New Taiwan Cinema, che negli anni '90 viene abbandonato dal pubblico. Nella prima metà del decennio trionfano i film hongkonghesi, e nella seconda metà quelli americani.

Negli anni '90 Hou completa una trilogia sulla storia di Taiwan, con *The Puppetmaster* (*Il maestro burattinaio*, 1993), sull'occupazione giapponese, e *Good Men, Good Women* (1995), dove il presente viene confronta-

to con il periodo del terrore bianco. Ma gli esegeti dell'opera di Hou sembrano non accorgersi che i due nuovi film segnano un brusco distacco dalle forme e dai modi di raccontare del decennio precedente. E *A City of Sadness*, per l'ispirazione, il sentimento del mondo e lo stile è più vicino a *A Time to Live, a Time to Die*, di quanto non lo sia a *The Puppetmaster*.

La novità e la bellezza di *The Boys from Fengkuei* e dei film di Hou degli anni '80 non nascono certo dal nulla. La scarsa conoscenza dei film precedenti ha portato a sottovalutare quanto l'autore avesse già chiari certi temi e iconografie come, ad esempio, la contrapposizione tra città e campagna. Nelle prime due commedie, inoltre, è già sviluppato l'uso del piano-sequenza in alternativa al montaggio. E non è inverosimile supporre che il giovane Hou abbia imparato qualcosa dal cinema di Michael Hui, il regista e attore hongkonghese i cui film comici, a partire da *Game Gamblers Play* (1975) in poi, ottengono un enorme successo in tutto il Sud-Est asiatico e in particolare a Taiwan, tradizionale mercato del cinema di Hong Kong. Mettere in scena una gag nel modo più semplice, in tempo reale, con la macchina da presa fissa e senza montaggio: è una lezione di economia e pragmatismo che si ritrova pari pari, per esempio, nella lunga sequenza di *Cheerful Wind* in cui Kenny Bee entra non visto nella casa dei futuri suoceri, intenti a pranzare.

Vero è che un film come *The Boys from Fengkuei* segna una frattura, e una inedita consapevolezza poetica e stilistica. Non è inutile, a questo proposito, elencare i diversi influssi dichiarati. La visione di *À bout de souffle* di Godard[9] insegna a Hou a staccarsi dalla grammatica tradizionale del montaggio, per seguire una logica puramente emotiva: non è raro trovare, in questa fase del suo cinema, raccordi a 180° e passaggi bruschi e disorientanti da piani medi a campi lunghissimi. La New Wave hongkonghese (Tsui Hark[10], Ann Hui, Patrick Tam, Allen Fong), conosciuta durante un viaggio *in loco*, fornisce esempi diversi di come raccontare la contemporaneità con uno stile flessibile, che ingloba con disinvoltura elementi del cinema di genere, della tradizione locale e del modernismo delle Nouvelles Vagues europee. Sicuramente debitori della New Wave sono alcuni espedienti formali avanguardisti, presenti in *The Boys of Fengkuei* e che in seguito Hou abbandonerà: un flashback drammatico (l'incidente del padre) accompagnato dai dialoghi del film che sta vedendo il protagonista in un cinema; oppure un altro film (questa volta di arti marziali) accompagnato dalla musica straniante di Vivaldi, intonata con lo stato d'animo del protagonista.

Una caratteristica appare però assolutamente originale, sia rispetto ai suoi primi film, sia rispetto agli influssi esterni: quella che Xiao Ye chiama la «struttura indefinita». Elemento comune ai film del Nuovo Cinema del periodo, che si mostra «adatto a esprimere significati non apparenti»[11], la

A City of Sadness

«struttura indefinita» funziona sia a livello di composizione dell'immagine, sia di strutturazione del racconto. Da una parte vengono privilegiati i campi lunghi e il piano-sequenza; dall'altra gli intrecci ignorano la drammaturgia tradizionale e gli episodi si susseguono senza un impianto narrativo forte. Ancora una volta, le motivazioni estetiche (ricerca di maggior realismo e al tempo stesso di maggiore poesia) si accompagnano a quelle pratiche: il piano-sequenza consente di affrontare meglio nuove condizioni di ripresa, fuori dagli *studios* e con attori non professionisti. A sentire Hou, l'influsso decisivo viene dalla lettura delle memorie dello scrittore Chen Cong-wen, il cui punto di vista distanziato e oggettivo lo sprona (così vuole l'aneddoto) a chiedere al riluttante operatore di arretrare la macchina da presa rispetto agli attori e all'azione: «Più lontano! Più lontano!»[12].

In questo momento della propria carriera Hou sa che cosa raccontare – c'è anzi tutto un patrimonio di ricordi e di esperienze che preme per essere portato sullo schermo –, ma vuole rispettare quanto possibile la realtà: confucianamente, «guardare e non intervenire», «osservare e non giudicare». Per questo guarda le cose a distanza: predilige i totali, evita l'alternanza di campi e controcampi con una radicalità ignota al cinema taiwanese dell'epoca; ama riprendere un'azione nella sua continuità, senza spezzarla con il montaggio; si pone il problema del punto di vista da adottare, ricorrente e

quasi assillante nelle interviste. A proposito di *A Summer at Grandpa's*, Hou dirà di avere imparato dall'*Edipo Re* di Pasolini un modo chiaro di guardare le cose, distinguendo tra il punto di vista del personaggio e quello del regista. Una sequenza di *The Boys from Fengkuei* è emblematica di questa estetica: i tre giovani protagonisti si lasciano abbindolare da un truffatore che promette loro la visione di un film erotico all'undicesimo piano di uno stabile in costruzione. Arrivati fin lassù, i tre si trovano di fronte, anziché a un «grande schermo a colori», a un'intera parete aperta sul panorama di Kaohsiong; senza protestare, si adattano a gustare lo spettacolo della realtà. Una realtà vista da lontano, appunto, con spirito di accettazione, e capace di cogliere di sorpresa.

Il linguaggio di Hou, come accennato, è stato di frequente avvicinato a quello di registi giapponesi che all'epoca egli non conosceva. Ma a parte certe coincidenze formali – uso del piano-sequenza, predilezione del totale rispetto al primo piano, presenza (mai sistematica) di porte e pareti scorrevoli che creano una «inquadratura dentro l'inquadratura» –, lo spirito di fondo è molto diverso. Secondo Hou, la cultura e il cinema giapponese sono caratterizzati dalla «stabilizzazione di un'emozione nel tempo»[13], ossia dalla creazione di un sistema formale che «preservi e coltivi la bellezza di uno spazio»[14]. Da parte sua, egli rivendica (e mostra nei fatti) un'ispirazione più immanente: le frasi ricorrenti della sua poetica sono «catturare ciò che si sprigiona da un luogo», «ascoltare le persone»[15]. La tecnica si deve adattare a questo sforzo di cattura della realtà: il che è l'esatto contrario del sistema implacabile cui ricorrono Ozu e Mizoguchi, quando rinunciano alla libertà formale dei loro film degli anni '30.

Nelle immagini di Hou c'è sempre un margine di imprevedibilità, che si sottrae a una formalizzazione rigida e stabilita a priori. Nelle inquadrature spesso manca un centro focale, senza che per questo vi siano una prospettiva e un equilibrio alternativi a quelli occidentali, come in molto cinema giapponese. Al contrario, c'è sempre qualcosa di casuale che entra ed esce, che sfugge, che lo sguardo deve inseguire, anche a fatica. La definizione sonora dei luoghi è sempre curatissima; essa svolge una funzione realistica, ma si presta anche a funzioni sottilmente simboliche (i rumori invadenti del traffico nella scena della ragazza che consulta l'oracolo in *The Boys from Fengkuei*). I personaggi che parlano possono essere in un angolo, sullo sfondo, momentaneamente fuori campo; mentre si spostano, altre cose o persone possono affiorare in primo piano e coprirli (cosa che aveva destato, racconta Hou, lo sconcerto del vecchio Kurosawa)[16]. È spesso difficile e inutile stabilire quanto l'inquadratura sia metodicamente composta o puramente casuale. A questo proposito appare esemplare un'immagine di *A Summer at Grandpa's*: totale di una strada accanto a una ferrovia; sullo sfondo il figlio che sta fuggendo, in primo piano il padre che sfoga la propria rabbia prendendo a bastonate la sua motoretta.

Secondo un principio di massima economia espressiva, Hou riprende un'azione complessa senza spezzarne il flusso. D'un tratto un treno attraversa lo sfondo dell'inquadratura: è una fortissima irruzione di realtà, una realtà indifferente ai personaggi, che al tempo stesso evidenzia la costruzione spaziale del quadro, articolato magistralmente su piani diversi.

Confortati dalle parole del regista (che invoca il principio estetico del "Liu-pai": letteralmente «Lasciare uno spazio bianco»[17]), molti hanno tentato paragoni con la pittura cinese, dove il vuoto è importante e significativo quanto il pieno nel definire l'oggetto della rappresentazione. Proverbiali, in questo senso, le inquadrature della poltrona paterna vuota in *The Boys from Fengkuei* e *A Time to Live, a Time to Die*, che "vibrano" della presenza del genitore assente. L'arte dell'allusione, tuttavia, non vale solo all'interno della singola inquadratura, ma definisce anche i rapporti tra le inquadrature. Nella scelta del punto di vista da cui guardare la realtà, la selezione dell'informazione narrativa è importante quanto la posizione della macchina da presa. L'estetica del «lasciare uno spazio bianco» funziona anche (e *a fortiori*) nelle relazioni tra le diverse parti del racconto: e quindi sbaglia (o si compiace della bella frase) chi, come Jean-Michel Frodon, afferma che «il montaggio cinese non esiste»[18]. Il cinema di Hou, specie negli anni '80, se semplifica progressivamente il *découpage* interno alla singola sequenza, è fatto anche di ellissi e di raccordi impensati. Il piano-sequenza coesiste con l'ellissi. Ed è questa adattabilità formale a essere profondamente "cinese".

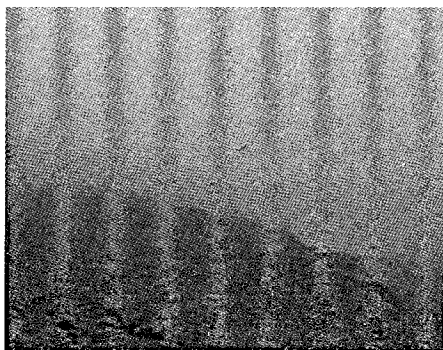
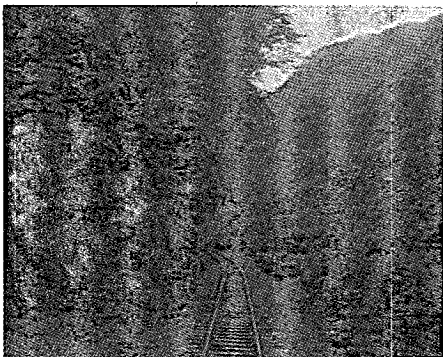
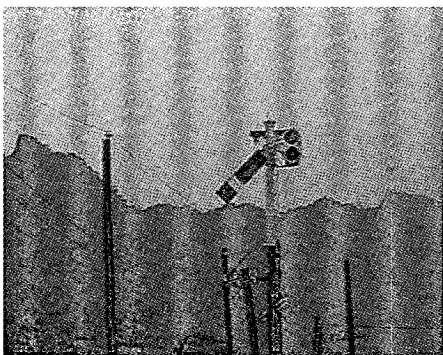
Il primo caso è quello delle risse di *The Boys from Fengkuei* o di *A Time to Live, a Time to Die*, riprese in campo lungo. Per rendere il caos, Hou sceglie di allontanarsi e di non intervenire, sfruttando la presenza di elementi della scenografia (muri, alberi) che possono nascondere momentaneamente l'azione. Entrate e uscite di campo seguono traiettorie casuali, mentre la macchina da presa rimane generalmente fissa. Ma neanche questa è una regola: un movimento di macchina può rivelare la topografia di un luogo o aprire improvvisamente uno spazio nuovo e inaspettato, fonte di nuovi eventi.

Quanto all'uso dell'ellissi, vale la pena trascrivere il *découpage* di una sequenza di *A Time to Live, a Time to Die*. La madre di Ah Hsiao sta partendo per l'ospedale di Taipei dopo che le è stato diagnosticato un tumore alla gola.

– Totale della banchina della stazione; sulla destra la madre e i figli.
– Primo piano di Ah Hsiao di profilo; accanto si vede la madre. Si sente il rumore del treno che si accosta alla banchina, fuori campo. Nessuno dice niente. Per due volte la madre si volta verso il figlio.
– Un palo della luce ripreso dal basso verso l'alto, mentre si sente il rumore del treno che finisce di fermarsi.
– Totale dell'interno della casa vuota. Sullo sfondo entra un fratello; subito dopo entra in campo Ah Hsiao, che cammina sulle mani.

A City of Sadness

Il montaggio opera una selezione altamente significativa. Non si pronuncia una parola, non vediamo il momento della separazione e degli addii, non vediamo la madre che sale sul treno, non vediamo neppure il treno. Eppure il contenuto emotivo è di una chiarezza e di un'intensità lancinanti, negli sguardi fissi e muti, nei rapidi incroci di sguardi. Raggiunto l'apice dell'emozione, Hou stacca su un'immagine che sembra essere già di lutto, quella della casa vuota. In realtà la madre morirà più tardi, e il simbolismo funereo viene subito negato dall'entrata in scena di Ah Hsiao che fa il buffone: la vita continua, malgrado la madre sia all'ospedale.

L'atteggiamento di Hou è di grande rispetto nei confronti del reale, ma non di registrazione supina: rende il peso della realtà, ma trasmette l'informazione narrativa strettamente indispensabile, scorciandola in modo che ne emerga l'emozione; e soprattutto non si sclerotizza mai in una forma fissa. In *A Time to Live, a Time to Die* al piano-sequenza straziante con la macchina da presa fissa che riprende il totale dei figli che pian-

Dust in the Wind

gono a turno sul cadavere del padre, segue un carrello in primo piano sui loro volti, affranti o sfiniti nel corso della veglia notturna.
Ma c'è dell'altro: il senso di accettazione della realtà va di pari passo con un sentimento di stupore. C'è una continua sorpresa nel modo in cui accadono le cose nei film di Hou: e, ancora una volta, essa si manifesta sia all'interno del pianosequenza, sia con il montaggio ellittico. All'interno di un'inquadratura può accadere sempre qualcosa di imprevisto: la nonna che che si mette a fare la giocoliera con i frutti di guava in *A Time to Live, a Time to Die*; le esplosioni di violenza in *Daughter of the Nile* e *A City of Sadness*, dove i personaggi vengono uccisi d'un tratto, con un colpo di pistola, in campo lungo, senza che niente abbia preparato l'irruzione della morte. Questo tipo di messa in scena si ritroverà, identico, nei successivi film di Takeshi Kitano.

Al contrario di un regista occidentale (magari greco o portoghese), Hou non mostra alcun feticismo per la registrazione di blocchi di tempo in cui non succede niente, e in cui la mancanza di azione

si trasforma in attesa di qualche verità. Il senso di articolazione sintattica nei suoi film è molto forte, anche se non segue una linearità di tipo occidentale: scene apparentemente insignificanti e momentaneamente oscure anticipano qualcosa che verrà ripreso più tardi. Lo stesso vale per la costruzione dei personaggi: essi si istallano nel racconto senza spiegazioni, ed è piano piano che lo spettatore ne ricostruisce il passato e la personalità, in un primo momento indistinti. Succede per esempio con il quarto fratello, alto e dinoccolato, in *A Time to Live, a Time to Die*: ce lo troviamo improvvisamente in giro per casa e non sappiamo chi è, tanto è diverso dagli altri fratelli; solo alla fine sapremo che è stato adottato. In questo modo l'apparente debolezza del racconto, che procede per semplice giustapposizione, quasi senza progressione drammatica, nasconde in realtà una tensione emotiva continua, per cui nulla è indifferente o scontato.

Se le scene di spiegazione e le zeppe narrative sono metodicamente omesse, i raccordi tra le sequenze diventano momenti cardinali che richiedono la massima concentrazione. Da Ah Hsiao, seduto in classe per gli esami, si passa al dettaglio della sua mano che sta scrivendo davanti a un bicchiere d'acqua; ma il piano successivo rivela che adesso egli è a casa e sta compilando un lettera. In questo caso il piccolo disorientamento viene subito colmato, ma nulla prepara, per esempio, all'ellissi clamorosa del 58° minuto dello stesso film, in cui dal primo piano di Ah Hsiao ragazzino, appena dopo la morte del padre, si passa al primo piano di Ah Hsiao adolescente, che sta mangiando una canna da zucchero. Allo stesso modo, in *The Boys from Fengkuei* e *Dust in the Wind*, il passaggio del tempo da una sequenza all'altra è segnalato unicamente dalla mutata lunghezza dei capelli delle ragazze.

La specificità (ancora una volta, se vogliamo, "cinese") di questo tipo di sintassi è l'assenza pressoché totale di marche (come dissolvenze, sovrimpressioni, *fondu*, uso della musica) che segnalino il passare del tempo o il rapporto causale tra le sequenze. Ciò vale anche per i flashback (importanti in *A City of Sadness*) e le rare sequenze oniriche (in *The Boys from Fengkuei* e *Daughter of the Nile*). Nella prima fase del cinema di Hou, il raccordo che presuppone un salto di anni non differisce da quello che lega due immagini contigue nello spazio e nel tempo. Come in una sequenza di ideogrammi, mancano la punteggiatura e le preposizioni che chiariscano subito la funzione delle diverse parti del discorso. Il che è un modo per chiamare in causa lo spettatore, da una parte, e, dall'altra, per mostrare la virtualità del passare del tempo e dei rapporti di causa ed effetto.

La laconicità, l'essenzialità e la profondità di questo linguaggio raggiunge vette di intensità emotiva altrimenti inimmaginabili. Ad esempio, la storia d'amore di Ah Hsiao per una sua coetanea, vista quasi sempre da lontano (un refrain che attraversa la seconda parte di *A Time to Live, a*

Time to Die), si condensa nell'immagine indimenticabile e silenziosa di Ah Hsiao che, naturalmente sullo sfondo, passa davanti alla ragazza, facendo l'acrobata in bicicletta: un lampo, senza una parola di commento e senza sviluppo immediato nell'intreccio, eppure sufficiente a rendere la timidezza e la sbruffonaggine di una cotta giovanile.

L'arte dell'ellissi, per Hou, consiste nell'eliminare ciò che sarebbe ridondante, conservandone il peso. È il caso della morte della madre in *A Time to Live, a Time to Die*: dalla scena notturna di Ah Hsiao che rifiuta di seguire gli amici in una rissa perché la madre sta male, si passa al funerale in una chiesa anglicana, senza mostrare questa volta la veglia funebre. È un sistema che consente di mantenere una suspense continua. Si veda, a questo proposito, un brano di *A City of Sadness*:

– Primo piano di Wen-ching in cella. Due suoi compagni sono stati appena portati via. Sentiamo gli spari che segnalano la loro esecuzione. Wen-ching è sordo, non li può sentire, ma in volto gli si legge la consapevolezza della loro tragica fine. Rumore della porta che si apre e voce fuori campo di una guardia che avverte i suoi compagni di chiamarlo.
– Totale del corridoio della prigione. Wen-ching viene fatto uscire e scortato da due guardie fino in fondo.
– Sala da pranzo della famiglia Lin. Il padre e i due fratelli stanno mangiando, Wen-ching non c'è.
– La ragazza entra in una sala vicina dove Wen-ching se ne sta accovacciato e silenzioso.

È solo a questo punto che scopriamo che Wen-ching non è stato giustiziato: la tragedia di chi sopravvive è raccontata senza enfasi ed effetti drammatici, e senza musica di commento.

City of Sadness racconta l'irruzione della Storia nelle vicende di una famiglia con lo stesso ritmo e la stessa logica narrativa dei precedenti film biografici. I salti temporali sono spesso clamorosi e presuppongono evoluzioni di cui non abbiamo avuto notizia (si vedano le metamorfosi del quarto fratello Wen-leung a ogni entrata in scena: ferito di guerra delirante in ospedale; piccolo gangster impomatato; vittima di un pestaggio; poveraccio ridotto allo stato di vegetale, che mangia le offerte agli dèi sull'altare di famiglia). Ma non si deve credere per questo che ogni raccordo tra blocchi di sequenze sia per forza significativo: in *A City of Sadness*, come nei film precedenti, se alcuni accostamenti sono addirittura facilmente simbolici (quello, assai lodato, dell'uccisione di Wen-hung e del paesaggio con l'uccello che plana), molti altri sono neutri, opachi, apparentemente indifferenti (es.: il fratello torna dalla prigione pestato. Stacco. Il dragone alla festa per il capodanno cinese). Come succede nella vita.

L'unico principio che sembra valere è quello dell'economia espressiva. Se l'intreccio porta i personaggi più volte nello stesso posto (per esempio l'atrio dell'ospedale in *A City of Sadness*), Hou lo riprende sem-

Li Tien-lu in *The Puppetmaster*

pre dalla medesima angolatura, la più semplice possibile: quella, è stato detto, che ricorderebbe più facilmente una persona familiare con quel luogo. Scelta espressiva antitetica a quella di un regista occidentale, che sarebbe portato a variare ogni volta; e che comunque si rivela funzionale a marcare lo scorrere del tempo e la diversità delle situazioni.

A distanza di oltre dieci anni, *A City of Sadness* sembra un vertice e un punto d'arrivo, dopo il quale Hou comincia a ripensare il proprio cinema, il proprio stile, il modo di rapportarsi con la realtà. *The Puppetmaster* segna nominalmente il proseguimento della trilogia sulla storia di Taiwan, ma molte cose lo separano dal film precedente; il regista sperimenta un modo di raccontare e di vedere diverso: più da lontano e ancora più ellittico. In particolare, *The Puppetmaster* inaugura una drastica semplificazione del montaggio. In precedenza Hou usava l'ellissi su due livelli: all'interno della sequenza e tra una sequenza e l'altra. Da questo momento il montaggio interno alla sequenza scompare, nel senso che ogni sequenza tende a coincidere con un piano unico, al massimo due; mentre il rapporto tra le sequenze diventa molto più vago e indeterminato. Il montaggio perde quindi importanza come operatore di significato.

La prima conseguenza è che il racconto si sfalda ancora di più rispetto alla «struttura indefinita» dei film degli anni '80: una struttura che con-

Li Tien-lu in *The Puppetmaster*

sentiva comunque un approccio "caldo" alla realtà ed era funzionale a un punto di vista dall'interno. Negli anni '90, invece, Hou si distanzia di più rispetto al mondo che racconta, che non è più quello della memoria autobiografica: sia che parli della Storia (*The Puppetmaster*, *Good Men, Good Women*), sia che parli del presente (*Goodbye South, Goodbye*, *Millennium Mambo*). A parte sta un film fuori dal tempo (anche in quanto adattamento letterario), *Flowers of Shanghai* (1998).

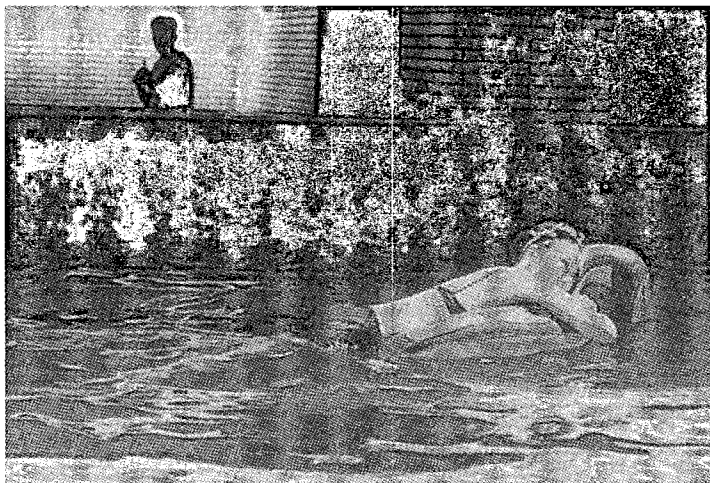
Negli anni '90 assumono particolare rilievo il racconto mediante voce narrante, la mobilità della macchina da presa, l'uso della musica; elementi che vengono usati di volta in volta con funzioni diverse. Hou resta sempre uno sperimentatore pragmatico, che non si irrigidisce in una formula, ma sa usare in modo diverso le stesse strategie, a seconda degli scopi che persegue.

Se in *A City of Sadness* la prospettiva della famiglia consentiva un'empatia affine a quella dei film autobiografici, in *The Puppetmaster*, fin dalla prima sequenza, gli eventi sono messi a distanza da una voce narrante: quella di Li Tien-lu, celebre burattinaio (ottantadueenne all'epoca delle riprese) che racconta la propria vita. Li compare in carne e ossa solo al 48° minuto, rivolgendosi alla macchina da presa, ma Hou stabilisce fin dall'inizio una dialettica tra la voce e le immagini, che spesso anticipano il racconto, oppure se ne distaccano un po', come se i due flussi di informazione procedessero indipendentemente. Era ciò che succedeva in *A*

The Puppetmaster

Time to Live, a Time to Die e *A City of Sadness* con i discorsi radiofonici, che si sovrapponevano alla vita familiare. Ma se in quei film il punto di vista del regista era chiaramente definito e facilmente condivisibile (elegia della gente comune travolta dalla Storia, indignazione per i massacri del Kuo Min Tang), in *The Puppetmaster* esso appare molto più vicino ai dettami del "non giudicare".

Nelle interviste Hou ha parlato con grande rispetto di Li come di «un'enciclopedia vivente della tradizione cinese», e del film come dell'elegia nostalgica di un mondo perduto, ispirata all'estetica del "Liu-pai". Ma nel film seguiamo le vicende di un uomo animato da un senso oscuro della predestinazione, che accanto alla moglie mantiene un'amante in un bordello, e piega indifferente la propria arte alla propaganda bellica del colonizzatore giapponese (rappresentato a dire il vero senza acrimonia). Il flusso del film sembra quello di un rotolo dipinto, in cui i vari blocchi sono come le parti disegnate, inframmezzate da sezioni di vuoto. Gli episodi mostrati sono spesso secondari e casuali, scelti con una logica diversa rispetto a *A City of Sadness*, dove l'episodio marginale funzionava sempre come metonimia, e dove comunque non mancavano le scene madri (basti pensare alla morte di Wen-hung). Inoltre in *The Puppetmaster* gli episodi, che corrispondono ciascuno a uno o due piani-sequenza (in genere l'inquadratura è frontale, e l'unica variazione è nella distanza), appaiono molto più chiusi in se stessi e autosufficienti di quelli dei film precedenti. Un esempio eloquente:

Annie Shizuka Inoh
in *Good Men,
Good Women*

Annie Shizuka Inoh
in una scena
tagliata di
*Goodbye South,
Goodbye*

Michelle Reis
in *Flowers
of Shanghai*

– Totale dell'interno di una casa. Li mangia e prende congedo da un amico militare giapponese. Dissolvenza.
– Paesaggio con figure piccolissime e musica.
– Totale di Lin che cammina su una strada con la famiglia, carico di bagagli.
– Totale dell'interno della nuova casa, con una bara in primo piano. Li, sullo sfondo, accende dei mortaretti beneauguranti.
– Totale dello stesso interno, ripreso da un punto di vista quasi uguale al precedente. Il suocero emerge dalla bara.
– Mezza figura del nonno, che dice di essersi addormentato lì dentro per sbaglio e di avere freddo.
– Totale (sempre dallo stesso punto di vista). Mentre vediamo il nonno a letto curato dai famigliari, la voce narrante di Li racconta di quando venne evacuato proprio nel momento della resa del Giappone, dell'arrivo nella casa del fabbricante di bare, e del suocero che si ammalò di malaria.
– Totale. Li in persona si rivolge alla macchina da presa e prosegue il racconto della malattia che colpisce l'intera famiglia.

Il racconto è molto più lineare che in passato. La spiegazione di alcuni eventi arriva in un secondo momento, ma non provoca variazioni di velocità nel racconto. La selezione dell'informazione narrativa mette sullo sfondo la Storia (la resa del Giappone, annunciata di passaggio dalla voce narrante) rispetto al privato, ma sembra più uniforme che in *A City of Sadness*. Le ellissi suscitano meno domande, fanno parte di un ritmo più statico; e la messa in scena è più teatrale, per ovvia influenza degli spettacoli di burattini e dell'opera pechinese, di cui spesso vediamo ampie e suggestive porzioni. Per la prima volta, inoltre, dissolvenze in nero segnalano il passaggio del tempo. Hou ricorre in modo massiccio alle sequenze di paesaggio come transizione tra un blocco e il successivo: a quest'epoca ha già conosciuto (e ammirato) il cinema di Ozu. Ma se in *A City of Sadness* i legami simbolici erano espliciti, qui i paesaggi – lussuosamente fotografati da Mark Lee Ping-bing – si srotolano indifferenti, mero richiamo all'eternità della natura di fronte all'affannarsi delle vicende umane. Per Hou può essersi trattato dell'applicazione più coerente dei princìpi dell'estetica cinese, e come tale il film vanta esegeti entusiasti, anche se segna, in parte, un irrigidimento formalista.

Con *Good Men, Good Women*, uno dei film di cui si dichiara meno soddisfatto[19], il regista cerca di quadrare il cerchio mettendo in scena il passato accanto al presente: quella Taipei notturna, di piccoli gangster e di discoteche, che da *Daughter of the Nile* diventa emblema di contemporaneità. Ma se *The Puppetmaster* è estremamente lineare, *Good Men, Good Women* è giocato sull'alternanza di tre livelli, temporali e di realtà: il presente (l'attrice Ah Ching riceve per fax pagine del proprio diario, sottrattole misteriosamente); il passato prossimo (articolato a sua volta in almeno due livelli: la relazione di Ah Ching con il gangster Kao; il rapporto con la sorella); il passato remoto, che è anche un film nel film (la vicenda di Chiang Bi-yu, interpretata da Ah Ching, che negli anni '30 va in Cina ad

aiutare i rivoluzionari con l'amato Chung Hai-tung, torna a Taiwan e viene perseguitata dai nazionalisti, fino alla condanna a morte di Chung).

Purtroppo l'incastro dei tre piani temporali è didascalico fino alla pedanteria (non solo sia Ah Ching sia Chiang Bi-yu perdono il proprio uomo, ma la voce narrante dell'attrice esplicita: «Sento che sto diventando Chiang Bi-yu»). E al tempo stesso rimane sfuggente: Hou intende contrapporre i nobili ideali del passato alla decadenza contemporanea? O mostrare la dignità paradossale dell'eroina moderna? Come ha riconosciuto lui stesso, il contrappunto tra passato e presente è un semplice artificio formale[20] che non produce un senso profondo. I critici, specie francesi, hanno invece lodato il modo in cui si mescolano i diversi tempi, con la voce di Ah Ching che fa da ponte tra i diversi blocchi: e hanno sopravvalutato inevitabilmente trovate semplicistiche (nel finale, dove Chiang Bi-yu piange sul cadavere di Chung, il bianco e nero, finora utilizzato per le sequenze d'epoca, trapassa nel colore, per suggerire un'analogia col presente; con una sottolineatura nella colonna sonora di insolita convenzionalità).

Quanto allo stile, in *Good Men, Good Women*, la semplificazione di *The Puppetmaster* arriva all'estremo: ogni sequenza è girata metodicamente con un piano unico. In compenso la macchina da presa, per la prima volta, diventa molto mobile, introducendo una varietà di prospettive e di eventi all'interno del piano-sequenza, e superando la rigidità compassata di *The Puppetmaster*. Scene come quelle del karaoke e della successiva, inaspettata, morte di Kao (con il consueto effetto di dedrammatizzazione e al tempo stesso di sorpresa), o della partita di *badminton* che degenera in lite tra le due sorelle, mostrano che Hou continua a saper catturare il reale nel suo dipanarsi imprevedibile, e con strumenti espressivi adeguati a tempi mutati. È quanto avviene anche nei due film successivi: *Goodbye South, Goodbye* (1997) e *Millennium Mambo* (2000).

Goodbye South, Goodbye e *Millennium Mambo* sono stati accolti con sconcerto da molti estimatori dei primi film di Hou, per l'irruzione della modernità nell'iconografia (discoteche, droga, *lap dancers*) e nella colonna sonora (nel primo film rock e rap, nel secondo musica *techno*). Peggio per loro: Hou tiene ormai a diventare un cineasta del presente (come lo era sempre stato Ozu), e vuole confrontarsi con un mondo che non è più il suo. Per questo si ispira e studia da antropologo i propri attori, un clan che fa capo a Jack Kao[21], trovando una sintonia forse imprevista con una realtà troppo veloce (la labilità delle relazioni) e troppo lenta (la sensazione di stasi, la mancanza di prospettive, la fine della Storia), e cercando uno stile di ripresa adatto a catturare un mondo molto diverso da quello idillico e rurale, trasfigurato nel ricordo.

Goodbye South, Goodbye si apre non a caso negli stessi luoghi di *Dust in the Wind*, sul medesimo treno che attraversa il paese di provin-

cia. Ma, se ritornano ironicamente alcune situazioni (come il black-out), Hou registra impassibile e senza nostalgia il passaggio del tempo: ai teen-ager malinconici e ostinati si sono sostituiti tre perditempo, ai margini anche della malavita; al posto del nonno legato alla terra e con vivo il senso delle tradizioni, c'è un padre che ciancia di superstizioni sempre più distanti e incomprensibili.

Come viene raccontato questo mondo dove ci si sposta di continuo (automobile e moto, oltre al tradizionale treno), e i telefonini trillano in continuazione (cosa che in Occidente, nel 1997, veniva percepita come una novità)? La narrazione è frammentata in una serie di episodi spesso insignificanti, ma, in mancanza di una voce narrante, come in *The Puppetmaster*, fatica a emergere un quadro d'insieme; la musica martellante e frenetica di Lim Giong è posta in contrasto con immagini contemplative e prive di contenuto narrativo, come quella, celebre, del viaggio in moto tra le palme, ripreso frontalmente. Proseguendo sulla linea di *Good Men, Good Women*, il *découpage* è minimo, ma la macchina da presa si muove in modo fluido, creando un vero e proprio "montaggio" interno al piano-sequenza. Anche la semplice scelta di un soggetto contemporaneo pare animare l'inquadratura, continuamente attraversata da cose ed eventi imprevedibili (le risse improvvise sullo sfondo, che seguono le stesse dinamiche dei primi film, o la presenza dei cani che introducono un elemento non controllabile, come in *Daughter of the Nile*). In questa cornice, al tempo stesso semplificata e caotica, Hou cattura la realtà con un uso magistrale dei diversi piani dell'immagine, e una fortissima presenza del fuori campo (memorabile la sequenza in cui Flatty si butta d'un tratto da una finestra: sentiamo uno scroscio, presupponiamo la presenza di una piscina sottostante, ma non ci è dato verificarlo).

Rispetto all'ambiguità di *The Puppetmaster* e al didascalismo di *Good Men, Good Women*, questo è il film di Hou in cui è massima la distanza dai personaggi. Visti quasi sempre da lontano, evitando di regola il primo piano, ma anche elidendo le informazioni sulla effettiva natura dei loro rapporti (amanti? amici?), dato che di essi conosciamo solo i traffici più o meno riusciti. Emblematico il finale sospeso, dove non ci è dato sapere l'esito di un incidente apparentemente innocuo: Hou non vuole costruire una suspense in fondo poco interessante, ma distaccarsi definitivamente dal mondo rappresentato, eliminando le informazioni. Ma proprio questa reticenza, questo articolare il racconto per segmenti qualunque, acquista piano piano una strana evidenza, una sua eloquenza in sintonia col mondo rappresentato.

Il successivo *Flowers of Shanghai* sembra arrivare inaspettato nell'opera di Hou, quasi fosse un pentimento o un passo indietro rispetto alla modernità torpida e sgargiante di *Goodbye South, Goodbye*. Si tratta infatti di un

adattamento letterario, ambientato nel mondo chiuso dei bordelli di Shanghai alla fine dell'800, con il filtro aggiunto della lingua (lo shangaiese), che lo spettatore occidentale non percepisce, ma che è percepibilissimo per quello taiwanese o hongkonghese. L'evidente compiacimento stilistico e il perfezionismo nel ricreare ombre e luci di un mondo artificiale, ricostruito in studio, hanno tratto in inganno molti occidentali, abbagliati da una patina nostalgica che si è voluta definire proustiana, accanto agli obbligatori accostamenti alle geishe di Mizoguchi. La rigidità dell'impianto formale (piani-sequenza scanditi da dissolvenze in nero, massima semplificazione del montaggio interno alla sequenza, come nel film precedente, ma con alcune vistose eccezioni) è tuttavia continuamente contraddetta, ancora una volta, dalla mobilità della macchina da presa, che, specie nelle scene di banchetto, è posta all'altezza degli occhi dei commensali e si sposta inquieta e impercettibile. Lo spazio, in questo modo, appare sempre visto in modo parziale, senza un centro organizzatore, costantemente sul punto di frantumarsi. Lo spazio inquadrato appare sempre come limitato, casuale, più piccolo di tutto quello che avviene. Qualcosa sfugge sempre: ed è così che viene reintrodotto il realismo in questo mondo fittizio[22].

Il fascino soggiogante del film deriva certamente dalla descrizione di un universo chiuso, in cui il denaro serve a comprare i sentimenti prima ancora che il sesso (comunque fuori campo). I riti del corteggiamento e della gelosia, negati nella vita matrimoniale regolata da contratti, trovano sfogo solo nella società artificiale del bordello. Hou racconta le complesse rivalità tra prostitute e il senso di perdita degli uomini che cercano di assicurarsene l'esclusiva o di comprarne la libertà. L'intreccio torna a rivestire un'importanza centrale e i personaggi sono ben caratterizzati. La malinconia e il senso di perdita permeano il protagonista fin da quando, nella prima sequenza, lo vediamo sullo sfondo, imbarazzato e incapace di ridere alle battute di un commensale che si fa beffe delle smancerie di un'altra coppia, con cui evidentemente Wang si identifica.

Non si deve pensare, però, a una narrazione "classica" in senso occidentale, dato che l'intreccio presenta alcune lacune vistose ed emblematiche, per altro fedeli al romanzo di Han Ziyun, adattato da Eileen Chang[23]: Wang scompare dalle ultime cinque sequenze, dedicate agli intrighi di Jade che simula il suicidio per conquistare l'ingenuo Zhu; l'evoluzione della storia di Wang (è tornato da Crimson, suo primo amore contrastato, dopo essere stato tradito da Jasmin, che aveva sposato) è raccontata da un altro personaggio, Pearl; nell'ultima enigmatica sequenza vediamo Crimson con un cliente sconosciuto[24], a significare un nuovo tradimento, una nuova crisi.

Cancellando dalla scena il personaggio che ha cercato l'amore ed è stato continuamente tradito, scegliendo di non mostrare il suo definitivo

Millennium Mambo

fallimento se non per parole di terzi e indizi, Hou ottiene un effetto ancora più patetico: una simbolica cancellazione, una perdita davvero infinita. E la scomparsa di Wang, forse, non è così lontana da quella di Kao alla fine di *Goodbye South, Goodbye*. Il mondo dei bordelli, con le sue regole formalizzate, assomiglia a quello altrettanto codificato della malavita, con i suoi riti e cerimoniali. E Hou, mostrandoli entrambi di sguincio, riesce a farne una metafora di un più universale senso di vuoto e di precarietà. È anche per questo che *Flowers of Shanghai* è molto di più di un esercizio di stile.

Millennium Mambo, annunciato come prima parte di una trilogia sulla Taipei contemporanea, torna sul mondo di *Goodbye South, Goodbye* con uno sguardo diverso. Hou sembra avere acquistato familiarità con esso e non tiene più a marcare la propria distanza, tanto più che la drammaturgia questa volta è relativamente tradizionale, con tre personaggi (una ragazza sbandata incerta tra due uomini: un disc-jockey patologicamente geloso e il proprietario di un locale notturno) messi a fuoco chiaramente. *Flowers of Shanghai* d'altra parte non è passato invano, e il nuovo film usa in modo analogo la musica, per quanto diversa (dalla *ambient* si passa alla *techno*, anche uno dei compositori, il giapponese Yoshihiro Hanno, è lo stesso): un *continuum* emotivo fatto di ritorni appena variati, che aiuta a tessere una memoria del racconto nel suo dipanarsi; ma anche una di-

mensione parallela, fatta di sottili sfasamenti, una sorta di dimensione in più che aggiunge spessore, ma ammette un margine di indeterminazione.

La musica *techno* onnipresente – anche se a diversi livelli di udibilità, a seconda dei luoghi e del fatto che sia riprodotta o "eseguita" in diretta –, con la sua natura ripetitiva, ossessiva e minimale, mette in prospettiva gli eventi narrati, i quali si svolgono in un presente effimero, che fugge rapidissimo. Per questo Hou adotta uno stile di ripresa particolare, dove la macchina da presa sta addosso ai personaggi, come una lente di ingrandimento, anche se gli obiettivi sono a focale lunga[25]. Un modo di guardare al tempo stesso da vicino e da lontano, dove la prossimità (mai visti tanti primi piani in un film di Hou) sabota la visibilità. Le cose, viste da molto vicino, creano più assuefazione: per una specie di legge percettiva, se qualcosa accade all'improvviso (una rissa, per esempio), l'effetto-sorpresa è minore che se avvenisse in campo lungo.

Spesso, in *Millennium Mambo*, non vediamo altro che macchie di colore, e bisogna attendere un momento prima di identificare le cose; il che consente a Hou di trasgredire un'interdizione estetica sulla rappresentazione della sessualità[26], mostrando il volto di Shu Qi che fa l'amore, riflesso in un uno specchio e offuscato dalle luci. Lo stesso effetto di prossimità e distanza è conseguito, a livello di struttura dell'intreccio, utilizzando una voce narrante femminile proiettata nel futuro, che racconta impassibilmente in terza persona, quasi sempre anticipando eventi che verranno mostrati dalle immagini: è al tempo stesso un effetto di nostalgia e di raffreddamento. In questo modo il regista ottiene la chiave più adatta, per catturare il presente, effimero come il calco del volto nella neve mostrato in una sequenza centrale.

Millennium Mambo è il primo film di Hou a concludersi con un'epifania fortemente simbolica: una strada silenziosa e innevata, in una città giapponese, decorata da cartelloni con film del passato, orientali e occidentali. Un altrove esotico e al tempo stesso familiare, dove una ragazza di Taiwan si diverte a leggere "alla cinese" gli ideogrammi giapponesi. È significativo come il cinema di Hou si apra all'altrove – il Giappone dell'isola più a nord, Hokkaido – dopo essersi aperto al presente. In *Millennium Mambo,* alla dialettica tra città e campagna dei film precedenti, per la prima volta si sostituisce quella tra Taipei e il mondo esterno. Come in *Yi Yi* di Edward Yang, il primo "altrove" per un taiwanese sembra essere il Giappone, l'ex colonizzatore, il dominatore del mercato del Sud-Est asiatico che oggi teme l'arrivo della Cina.

La posta simbolica in gioco è sorprendentemente alta ed esplicita: la nostalgia del cinema del passato, un forte sentimento panasiatico anche se sfumato nel gioco, il silenzio della neve che cade e alla fine avvolge tutto. Un finale molto diverso da quello della maggior parte dei film di Hou, dove spesso i personaggi sono sostituiti dalla folla (*The Boys from Fengkuei*),

dal paesaggio (*Dust in the Wind*), dalle cose (la stanza vuota di *A City of Sadness*), ma sempre di fretta, all'improvviso, spesso senza sapere che cosa è successo di loro, espulsi violentemente dal racconto (*Goodbye South, Goodbye*, *Flowers of Shanghai*). Anche in un *Millennium Mambo* un personaggio (quello di Jack) scompare, come in film di Antonioni; ma Hou, questa volta, sposta il punto di vista su quelli che rimangono.

Bibliografia essenziale

Marco Müller (a cura di), *Taiwan: nuove ombre elettriche*, Mostra Internazionale del Nuovo Cinema, Marsilio, Venezia, 1988. Cfr. in particolare i saggi di Chen Guofu, Zhan Hongzi, Wu Zhengzhuang.

Adriano Piccardi e Angelo Signorelli (a cura di), *Speciale Taiwan*, «Cineforum», 302, 1991. Comprende interventi dei curatori, di Shu Kei, Fabrizio Grosoli, e un'intervista di Zanchang Yan tradotta dal giapponese.

Entretien avec Hou Hsiao-hsien, a cura di Colette Mazabrard e Frédéric Strauss, «Cahiers du Cinéma», 438, dicembre 1990.

Entretien avec Hou Hsiao-hsien, a cura di Thierry Jousse, «Cahiers du Cinéma», 474, dicembre 1993.

I fiori di carne di Shanghai, intervista a cura di Andrea Pastor e Daniela Turco, «Filmcritica», 486-487, luglio-agosto 1998.

Jean-Michel Frodon (a cura di), *Hou Hsiao-hsien*, Cahiers du Cinéma, Paris, 1999. Comprende interventi di Olivier Assayas, Emmanuel Burdeau, Peggy Chiao, Bernard Eisenschitz, Jean-Michel Frodon, Laurence Giavarini, Siguéhiko Hasumi, Erwan Higuinen, Kent Jones, Olivier Joyard, Jacques Mandelbaum, Jacques Pimpaneau, Jean-François Rauger, Emma Tassy, Charles Tesson.

Hou Hsiao-hsien. Un travail à la loupe, intervista a cura di Michel Ciment e Hubert Niogret, «Positif», 480, novembre 2001.

1. Per facilitare la lettura, i titoli dei film, quando non distribuiti in Italia, sono citati soltanto in inglese. I titoli cinesi e la loro traduzione letterale in italiano sono riportati nella filmografia in appendice al saggio. I film di Hou sono stati proiettati in Italia per la prima volta a Pesaro, alla XXIV Mostra Internazionale del Nuovo Cinema, nel 1988, nell'ambito della retrospettiva sul cinema di Taiwan curata da Marco Müller. Dopo il Leone d'oro a Venezia, *A City of Sadness* (*Città dolente*) ha goduto di una distribuzione minima, purtroppo in una versione doppiata che perde l'originaria polifonia di lingue (taiwanese, mandarino, cantonese, shangaiese, giapponese). Lab 80 ha in distribuzione dal 1991, con sottotitoli, *The Boys from Fengkuei, Summer's at Grandpa's, A Time to Live, a Time to Die* e *Daughter of the Nile*: ne è derivato l'unico contributo critico italiano di rilievo, lo *Speciale Taiwan* pubblicato su «Cineforum», 302, marzo 1991. *The Puppetmaster* (*Il maestro burattinaio*) è stato edito in VHS (sottotitolato) da Mondadori Video. In Inghilterra è stato edito in VHS *A City of Sadness*, in versione originale sottotitolata. Negli Usa sono stati editi di recente i DVD di *Good Men, Good Women*, *Goodbye South, Goodbye* e *Flowers of Shanghai*. Nel 2000 su RAISat sono stati trasmessi, sottotitolati, *A Time to Live, a Time to Die, Dust in the Wind* e *Daughter of the Nile*.

2. *Entretien*, a cura di Emmanuel Burdeau, in Jean-Michel Frodon (a cura di), *Hou Hsiao-hsien*, Cahiers du Cinéma, Paris, 1999, p. 69.

3. La gag è davvero degna di un film hongkonghese: un gruppo di monelli inserisce un petardo in uno sterco di vacca, per poi imbrattarsi nell'esplosione a scoppio ritardato.

4. *Entretien*, a cura di E. Burdeau, cit., p. 69.

5. Zhang Hongzhi, *Origini e prospettive del nuovo cinema*, in Marco Müller (a cura di), *Taiwan: nuove ombre elettriche*, Mostra Internazionale del Nuovo Cinema, Marsilio, Venezia, 1988, p. 71.

6. Chen Guofu, *Del concetto di "cinema taiwanese"*, in M. Müller (a cura di), *Taiwan: nuove ombre elettriche*, cit., p. 16; Zhang Hongzhi, *Origini e prospettive del nuovo cinema*, cit., p. 70.

7. Nel caso di *The Boys from Fengkuei*, i ricordi di Hou hanno ispirato un romanzo di Chu Tien-wen, che poi l'autrice ha adattato per il film.

8. Considerato che il film è prodotto dalla CMCP, l'episodio con i soldati gentili e i profughi sembra presupporre un elemento di propaganda, anche se Hou lo risolve in chiave poetica.

9. *Entretien*, a cura di E. Burdeau, cit., p. 78.

10. Hou collabora con Tsui Hark come "produttore associato" di *King of Chess* (1992): film dalla lavorazione travagliata, firmato da Yim Ho, ma di cui una sezione, girata proprio a Taiwan, è opera del produttore Tsui.

11. Xiao Ye, *Storia di un movimento*, in M. Müller (a cura di), *Taiwan: nuove ombre elettriche*, cit., pp. 103-104.

12. *Entretien*, a cura di E. Burdeau, cit., p. 74.

13. *Id.*, p. 99.

14. *Id.*, p. 69.

15. *Id.*, p. 79.

16. *Id.*, p. 81.

17. «Sometimes my actors would leave the frame, but I still won't change my shot, hence you get an empty shot on the screen. Here, I am using a concept from Chinese Painting – "Liu-pai" (literally, "to leave a whiteness") which means that even after a character has left the frame, or even when you have an unexplained space outside the frame – though it is empty and imagined – the audience must join together with me to complete the shot». Cfr. il saggio-intervista di Peggy Chiao Hsiung-pin, *History's Subtle Shadows. Hou Hsiao-Hsien's The Puppet Master*, «Cinemaya», 21, 1993, pp. 4-11.

18. J.-M. Frodon, *En haut du manguier de Fenshan, immergé dans l'éspace et le temps*, in J.-M. Frodon (a cura di), *Hou Hsiao-hsien*, cit., p. 22.

19. *Entretien*, a cura di E. Burdeau, cit., p. 84. Gli altri sono *Daughter of the Nile* e, curiosamente, *A City of Sadness*.

20. *Id.*, pp. 92-93.

21. Sul pittoresco Jack Kao, per cui la recitazione sembra un hobby accanto ad attività più redditizie (gestione di ristoranti e chissà cos'altro), si veda l'intervista *L'affranchi*, a cura di David Martinez, in «HK – Orient Extreme Cinema», 11, 1999.

22. Persuasiva appare l'analisi di Alain Bergala, che parla di uno spazio con due fuochi e di uno sguardo ipnotizzato, sottolineando la differenza dal cinema di Mizoguchi. Cfr. *Les Fleurs de Shanghai*, in J.-M. Frodon (a cura di), *Hou Hsiao-hsien*, cit., p. 177.

23. Eileen Chang (1920-1995) è autrice di romanzi di complessa sensibilità rivalutati negli ultimi decenni, e oggetto di frequenti adattamenti cinematografici tra i quali, recentemente, gli hongkonghesi *Red Rose, White Rose* (Stanley Kwan, 1994) ed *Eighteen Springs* (Ann Hui, 1997).

24. Sequenza che si presta a equivoci: si veda il fraintendimento di Alain Bergala (in *Les Fleurs de Shanghai*, cit., p. 178) e la spiegazione di Hou in *I fiori di carne di Shanghai*, intervista a cura di Andrea Pastor e Daniela Turco, «Filmcritica», 486-487, luglio-agosto 1998, p. 354.

25. *Hou Hsiao-hsien: "Un film réalisé 'à la loupe'"*, intervista a cura di J.-M. Frodon, «Le Monde», 19 maggio 2001.

26. *Entretien*, a cura di E. Burdeau, cit., p. 91.

Si ringraziano: Michael Campi, 3H Productions e Joyce Chen, Filippo Mazzarella (malgrado i TeleTubbies), Leopoldo Santovincenzo, Francesca Bonazzoli, Fondazione Alasca.

Filmografia

REGIE*

* I titoli sono indicati in questo ordine: titolo (o titoli) inglese, titolo mandarino, traduzione letterale del titolo mandarino (quando reperita), eventuale titolo italiano.

Cute Girl/Lovable You/Jiushi liuliu de ta [È proprio carina]
Sceneggiatura: Hou Hsiao-hsien; *fotografia* (col.): Chen Kun-hou; *musica*: Zhou Hong-yuan; *montaggio*: Liao Ching-sung; *interpreti*: Feng Fei-fei (Pan Wenqi), Kenny Bee (Da Gang), Chen Yu; *produzione*: Ta-Yu Films Ltd.; *origine*: Taiwan, 1980; *durata*: 90'.

Cheerful Wind/Play While You Play/Feng'er titacai [Vento malizioso]
Sceneggiatura: Hou Hsiao-hsien; *fotografia* (col.): Chen Kun-hou; *musica*: Zhou Hong-yuan; *montaggio*: Liao Ching-sung; *interpreti*: Feng Fei-fei (Xiao Xinhui), Kenny Bee, Chen Yu; *produzione*: Ta-Yu Films Ltd.; *origine*: Taiwan, 1981; *durata*: 90'.

Green, Green Grass of Home/Na hepan qingcao qing [Verde è l'erba sulla riva]
Sceneggiatura: Hou Hsiao-hsien; *fotografia* (col.): Chen Kun-hou; *musica*: Zhou Hong-yuan; *montaggio*: Liao Ching-sung; *interpreti*: Kenny Bee (Lu Danian), Jiang Ling (Chen Suyun); *produzione*: Ta-Yu Films Ltd.; *origine*: Taiwan, 1982; *durata*: 91'.

The Sandwich Man/Erzi de Dawanou [Un grosso pupazzo per mio figlio]
Episodio **Son's Big Doll**
Soggetto: da un racconto di Huang Chun-ming; *sceneggiatura*: Wu Nien-jen; *fotografia* (col.): Chen Kun-hou; *musica*: Wen Long-jun; *montaggio*: Liao Ching-sung; *interpreti*: Chen Po-cheng, Yang Li-yin; *produzione*: Central Motion Picture Corporation; *origine*: Taiwan, 1983; *durata*: 33'.
Gli altri episodi sono diretti da Tseng Chuang-hsiang (*Vicky's Hat*) e Wan Jen (*The Taste of an Apple*).

The Boys from Fengkuei/All the Youthful Days/Fenggui lai de ren [Quelli di Fengkuei]
Sceneggiatura: Chu Tien-wen, dal suo romanzo; *fotografia* (col.): Chen Kun-hou; *musica*: Li Tsung-sheng, Su Lai; *montaggio*: Liao Ching-sung; *interpreti*: Niu Cheng-tse (Ah Qing), Tuo Tsung-hua, Lin Hsiu-ling; *produzione*: Evergreen Production Ltd.; *origine*: Taiwan, 1983; *durata*: 101'.

A Summer at Grandpa's/Dongdong de jiaqi [Le vacanze di Dongdong]
Sceneggiatura: Chu Tien-wen, Hou Hsiao-hsien, dal romanzo di Chu Tien-wen; *fotografia* (col.): Chen Kun-hou; *musica*: Edward Yang, Tu Duu-chih; *montaggio*: Liao Ching-sung; *interpreti*: Wang Chi-kuang, Li Su-tien, Ku Chun, Mei Fang, Chen Po-cheng; *produzione*: Marble Road Productions; *origine*: Taiwan, 1984; *durata*: 100'.

A Time to Live, a Time to Die/Tongnian wangshi [Le passate cose dell'infanzia]
Sceneggiatura: Chu Tien-wen, Hou Hsiao-hsien; *fotografia* (col.): Mark Lee Ping-bing; *musica*: Wu Chu-chu; *montaggio*: Wang Chi-yang; *interpreti*: Yu An-shun (Ah Hsiao, detto Ah Ha), Tien Feng (padre), Mei Fang (madre), Tang Ruyun (nonna), Hsin Shu-feng (Wu Shu-mei); *produzione*: Central Motion Picture Corporation; *origine*: Taiwan, 1985; *durata*: 125'.

Dust in the Wind/Lianlian fengchen [Ripercorrendo con nostalgia il cammino della vita]
Sceneggiatura: Chu Tien-wen, Wu Nien-jen; *fotografia* (col.): Mark Lee Ping-bing; *musica*: Chen Ming-chang; *montaggio*: Liao Ching-sung; *interpreti*: Wang Ching-wen (Ah Yuan), Hsin Shu-feng (Ah Yun), Li Tien-lu (nonno); *produzione*: Central Motion Picture Corporation; *origine*: Taiwan, 1986; *durata*: 109'.

Daughter of the Nile/Niluohe nüer [La figlia del Nilo]
Sceneggiatura: Chu Tien-wen; *fotografia* (col.): Chen Hwai-en; *musica*: Cheh Chi-yuan; *montaggio*: Liao Ching-sung; *interpreti*: Yang Lin (Lin Shao-yang), Jack Kao (fratello), Li Tien-lu (nonno), Hsin Shi-feng, Wu Nien-jen (professore); *produzione*: Hsueh-Fu Films Ltd.; *origine*: Taiwan, 1987; *durata*: 93'.

A City of Sadness/Beiqing chengshi [Città tragica] (*Città dolente*)
Sceneggiatura: Chu Tien-wen, Wu Nien-jen; *fotografia* (col.): Chen Hwai-en; *musica*: Naoki Tachikawa; *montaggio*: Liao Ching-

sung; *interpreti*: Tony Leung Chiu-wai (Lin Wen-ching), Chen Songyong (Lin Wen-heung), Kao Jai [Jack Kao] (Lin Wen-leung), Hsin Shu-feng (Hinomi), Li Tien-lu (Lin Ah-lu), Wu Yi-fang (Hinoe), Nakamura Ikuyo (Shisuko), Wu Nien-jen (Wu); *produzione*: Era International Ltd.; *origine*: Taiwan/Giappone, 1989; *durata*: 158'.

The Puppetmaster/Hsimeng Rensheng
(*Il maestro burattinaio*)
Soggetto: Li Tien-lu; *sceneggiatura*: Chu Tien-wen, Wu Nien-jen; *fotografia* (col.): Mark Lee Ping-bing; *musica*: Chen Ming-chang, Jan Hong-da; *montaggio*: Liao Ching-sung; *interpreti*: Lim Giong (Li Tien-lu giovane), Li Tien-lu (se stesso), Vicky Wei, Hwang Ching-ru; *produzione*: Era International Ltd.; *origine*: Taiwan, 1993; *durata*: 142'.

Good Men, Good Women/Hao Nan Hao Nu
[Uomini buoni, donne buone]
Soggetto: dal libro di Chiang Bi-yu e Lan Bo-chow; *sceneggiatura*: Chu Tien-wen; *fotografia* (col.): Chen Hwai-en; *musica*: Chen Hwai-en, Chiang Hsiao-wen; *montaggio*: Liao Ching-sung; *interpreti*: Annie Shizuka Inoh (Ah Ching/Chiang Bi-yu), Jack Kao (Ah Wei), Lim Giong, Vicky Wei; *produzione*: 3H Films Ltd.; *origine*: Taiwan, 1995; *durata*: 110'.

Goodbye South, Goodbye/Nanguo Zaijian, Nanguo [Sud addio, sud]
Soggetto: King Jieh-wen, Jack Kao; *sceneggiatura*: Chu Tien-wen; *fotografia* (col.): Mark Lee Ping-bing; *musica*: Lim Giong; *montaggio*: Liao Ching-sung; *interpreti*: Jack Kao (Kao), Annie Shizuka Inoh ("Pretzel"), Lim Giong ("Flatty"), Hsu Kuei-ying; *produzione*: 3H Films Ltd., Shochiku; *origine*: Taiwan/Giappone, 1996; *durata*: 112'.

Flowers of Shanghai/Hai Shang Hua
[Fiori sull'acqua]
Soggetto: dal romanzo di Han Ziyun (1894), tradotto in cinese moderno da Eileen Chang; *sceneggiatura*: Chu Tien-wen; *fotografia* (col.): Mark Lee Ping-bing; *musica*: Yoshihiro Hanno; *montaggio*: Liao Ching-sung; *interpreti*: Tony Leung Chi-wai (Wang Liansheng), Michiko Hada (Crimson), Vicky Wei (Jasmin), Michelle Reis (Emerald), Jack Kao (Lo), Carina Lau (Pearl), Shuan Fang (Jade), Rebecca Pan (maîtresse di Emerald); *produzione*: 3H Films Ltd., Shochiku; *origine*: Taiwan/Giappone, 1998; *durata*: 119'.

Millennium Mambo/Qianxi Mambo
[Il mambo della vigilia]
Sceneggiatura: Chu Tien-wen; *fotografia* (col.): Mark Lee Ping-bing; *musica*: Yoshihiro Hanno e Lim Giong; *montaggio*: Liao Ching-sung; *interpreti*: Shu Qi (Vicky), Jack Kao (Jack), Tuan Chung-hao (Hao-hao), Takeuchi Jun (Jun), Takeuchi Ko (Ko); *produzione*: 3H Productions, Paradis Films, Orly Films, SinoMovie.com; *origine*: Taiwan/Francia, 2000; *durata*: 110'.

COLLABORAZIONI A SCENEGGIATURE

Tahuanü dou Zhou Gong (Taiwan 1975) di Lai Cheng-yin
Good Morning, Taipei/Zaoan Taibei (Taiwan 1979) di Lee Hsing
I Came with Waves/Wo talang er lai (Taiwan 1979) di Chen Kun-hou
Cool Autumn/Tianliang haoge qiu (Taiwan 1980) di Chen Kun-hou
Bengbeng yichuanxin (Taiwan 1981) di Chen Kun-hou
Xiaru caide fei fei fei (Taiwan 1982) di Chen Kun-hou
Growing-up/Xiao Bi de gushi (Taiwan 1983) di Chen Kun-hou
Rapeseed Woman/Youma caizi (Taiwan 1983) di Wan Jen
Heartbreak Island/Qunian dongtian (Taiwan 1995) di Hsu Hsiao-ming

COPRODUZIONI

Growing-up/Xiao Bi de gushi (Taiwan 1983) di Chen Kun-hou
Raise the Red Lantern/Da hong deng long gao gao gua/Lanterne rosse (RPC, 1991) di Zhang Yimou
King of Chess (Hong Kong 1992) di Yim Ho e Tsui Hark
Dust of Angels/Shaolin Ye, An La! (Taiwan 1992) di Hsu Hsiao-ming
A Borrowed Life/Duo Sang (Taiwan 1994) di Wu Nien-jen
Heartbreak Island/Qunian dongtian (Taiwan 1995) di HsuHsiao-ming
Borderline (Taiwan 1999) di Kuan Hsiao-jung
Mirror Image/Ming dai ahui zhu (Taiwan 2000) di Hsiao Ya-Chuan

Hou è attore protagonista in *Taipei Story/Qingmei Zhuma* (Taiwan 1985) di Edward Yang.

Olivier Assayas ha dedicato a Hou un documentario per la serie "Cinéma, de notre temps": *HHH - Portrait de Hou Hsiao-hsien* (Francia 1998, 90')

Kieślowski: un'immagine esemplare
Trois couleurs: Rouge

Luca Venzi

Un fotografo e una giovane modella di nome Valentine lavorano, in uno studio, alla realizzazione di un servizio pubblicitario. La modella ha i capelli bagnati, indossa una maglia rossa e posa – nell'atto di soffiare in un chewingum fino a farne una bolla – davanti ad un grande drappo anch'esso di colore rosso, agitato, presumibilmente, da un ventilatore. Dopo aver invitato Valentine a disfarsi del chewingum, ad avvolgersi in un maglione grigio e a tornare a mettersi di profilo rispetto all'obiettivo, il fotografo le chiede infine di esprimere – Valentine userà i soli tratti del volto – un senso di profondo sconforto. «Non sorridere. Ti voglio triste... Più triste... Pensa a qualcosa di terribile», le dirà continuando a fotografarla.

Per il tramite della tematizzazione di un autentico processo creativo (il fotografo e Valentine lavorano alla costruzione di un'immagine), la scena appena descritta, contenuta nella prima parte di *Trois couleurs: Rouge* (*Tre colori: Film rosso*, 1994), l'ultimo film di Krzysztof Kieślowski, ci consente di rilevare, in trasparenza, l'insorgere di un'operazione propriamente compositiva (trasformare un'immagine in un'immagine esemplare) del tutto determinante per la costruzione complessiva del testo di cui la scena è parte. La formazione progressiva di una vera e propria *immagine esemplare*, o meglio, di un *nesso iconico esemplare* (contenuto nell'inquadratura che conclude la scena: volto triste di Valentine + maglione grigio + fondo rosso), originatosi a seguito del lavoro trasformante compiuto su un nesso iconico consimile (contenuto nell'inquadratura che apre la scena: volto di Valentine + chewingum + fondo rosso), permette alla complessa strategia narrativa che muove *Trois couleurs: Rouge* di *cominciare a comporsi* attorno a un centro – tematico ed espressivo –, attorno a un cardine semantico irradiante che propriamente coincide con il nesso iconico appena formato. Nello spazio di una sola scena, compresa tra due inquadrature consimili che andranno considerate rispettivamente come il punto di partenza ed il punto d'arrivo di un unico processo creativo (tematizzato ed effettivamente compiuto a livello compositivo), il testo ha svelato (ma lo spettatore, a questo punto del film, non può essersene avveduto) la propria esigenza di definire visivamente il centro tematico ed espressivo attor-

La scena del servizio fotografico

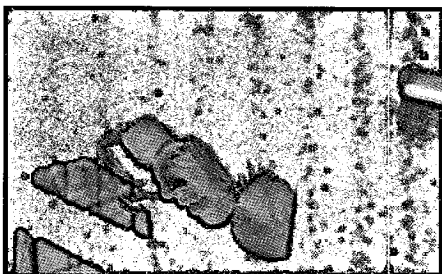
no al quale, sotterraneamente, intende comporsi. O meglio, intorno al quale, per potersi compiutamente comporre, intende tornare a lavorare. Ma in cosa propriamente consisterà questo lavoro testuale attorno a un centro tematico ed espressivo che coincide con un nesso iconico esemplare? E in che senso questo nesso iconico potrà definirsi esemplare?

Trasformando un'immagine in un'immagine esemplare, la strategia narrativa operante in *Trois couleurs: Rouge* ha posto le basi per effettuare un lavoro di serializzazione visiva: alla fine della scena che abbiamo descritto, o più precisamente a partire dalla formazione dell'immagine che la conclude, potrà considerarsi attivato un misuratissimo *sistema di ripetizioni* (il cui primo tassello consiste proprio nell'immagine appena formata) riguardanti un unico nesso iconico – costituito dall'incontro di un *volto* (quello di Valentine) e di un *colore* (il rosso) – che, ricorrendo lungo il tragitto della serie di ritorni visivi, interagendo a diverso titolo e a diversi livelli con gli altri elementi testuali, e occupando un posto di

cardinale importanza nell'intero processo di drammatizzazione del colore cui il film dà forma fin dalle prime battute, si farà carico di illuminare dal fondo, in modo decisivo, la complessiva interpretazione del testo di cui è parte. Basteranno queste poche osservazioni – che tenteremo di articolare dettagliatamente nel corso del presente lavoro – per comprendere in che senso al nesso iconico in questione possa essere assegnato quel carattere di esemplarità (si tratta, in definitiva, di una vera e propria immagine-guida che, su piani diversi, *agisce* nel film, modificandone radicalmente il senso) che lo spettatore, nel momento in cui la scena si compie, non è *ancora* in grado di riconoscere. La scena non è che il momento iniziale di un vasto processo compositivo in cui trova posto il trattamento multiplanare ed ipersignificante di un'unica immagine.

Ma andiamo per gradi e limitiamoci a rilevare, per il momento, come il testo si incarichi di mettere in atto una sorta di normalizzazione visiva dell'icona volto-colore, propriamente formalizzandone, a livello informativo-narrativo, i requisiti individuanti nell'immagine di un grande manifesto pubblicitario (il prodotto compiuto del servizio fotografico realizzato in studio) che campeggia lungo le strade di Ginevra. Noteremo che il sistema delle ripetizioni che percorre l'intera struttura di *Trois couleurs: Rouge* mette in serie le sole occorrenze dell'icona volto-colore *formalizzata* nell'immagine di questo manifesto: non dunque *nel manifesto* in quanto tale, nell'oggetto-manifesto, ma *nell'immagine* del manifesto; l'icona volto-colore che chiude la scena della realizzazione del servizio non si è ancora oggettivata nel manifesto, eppure è già in possesso di quei requisiti individuanti (il volto di Valentine di profilo, sulla destra, avvolta in una maglia grigia; lo sfondo interamente rosso) che fanno dell'immagine del manifesto *un'immagine esemplare*. Il nesso iconico volto-colore formalizzato in un'immagine esemplare è propriamente un'*immagine-calco*, la quale tuttavia, nel corso del film, risulta collocata nell'inquadratura in modi volta a volta differenti. Non esistono infatti, in *Trois couleurs: Rouge*, inquadrature identiche dell'immagine del manifesto, ma diversi tipi di icone volto-colore[1] di cui solo uno, visivamente formalizzato, si ripete identico nel corso del film, occupando l'inquadratura in modo sempre diverso. L'immagine in cui Valentine, di profilo sulla destra, ma non ancora avvolta nella maglia grigia, gonfia il chewingum davanti al drappo rosso ondeggiante, risulterà estranea al sistema delle ripetizioni visive (non avrà ulteriori ripetizioni nel corso del film) proprio in quanto non ancora formalizzata: si tratta, potremmo dire, di un'impronta iconica modellabile, sulla cui base si compie il processo che trasforma un'immagine in un'immagine esemplare[2].

La seconda occorrenza della serie di ripetizioni del nesso iconico volto-colore formalizzato, vale a dire la prima apparizione del manifesto attestata dal film, è per così dire un'apparizione *impropria* ed *in minore*: si tratta del "provino fotografico" su cui ricade la scelta di Valentine al momento di indi-

Termina il servizio fotografico.
Valentine e il fotografo scelgono gli scatti

care quale, tra le tante immagini realizzate durante il servizio, sia la più adatta ad essere trasformata nel manifesto pubblicitario. Qui l'icona volto-colore formalizzata sembra mostrarsi appena, confusa tra altre immagini consimili (l'insieme dei provini fotografici sparsi su un tavolo da lavoro). Tuttavia, se osservata in profondità (ma sarebbe più corretto affermare: se osservata *dal fondo del film*), questa prima apparizione del manifesto nasconde in sé un'impronta minima ma tutt'altro che irrilevante (la scelta di Valentine) dell'ampio progetto narrativo – ancora del tutto indefinito – che il film ha cominciato a comporre e che qui sembra mostrarsi disponibile a fornire un indizio prezioso[3].

In ogni caso, l'immagine del provino fotografico scelto da Valentine prende posto, sviluppata e ingigantita, lungo le strade della città: per il tramite di una soggettiva, quella di Auguste, osserviamo il grande telone pubblicitario addossato a un edificio. Alla guida della propria automobile, ferma a un semaforo, l'uomo resta notevolmente impressionato dalla gigantografia, al punto da non accorgersi che il

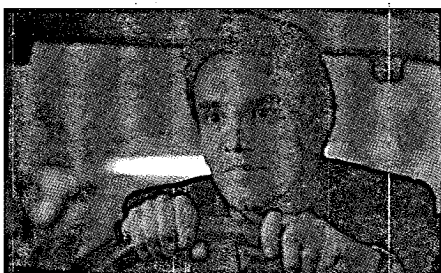
semaforo ha dato il segnale di via. Spazientiti, gli altri automobilisti richiamano la sua attenzione a colpi di clacson. Segue un'inquadratura dal basso in cui compare l'auto di Auguste che riparte, altre macchine che procedono nella stessa direzione e ancora un'altra automobile (rossa come quella di Auguste) che si arresta sul lato destro della strada quando il semaforo ridiventa rosso. Il colore corre nel quadro, si mostra e scompare, articolato in un'intermittente ma fluida mobilità visiva, e insieme raccolto nella continuità sintetica ed irradiante dell'immagine del grande manifesto. Contrariamente a quanto accadeva con il provino fotografico, qui l'icona volto-colore letteralmente dilaga nell'inquadratura, ne satura gli spazi, si manifesta in tutta la propria dirompenza puramente ottica, assestandosi in un'ambigua permanenza, a un tempo rarefatta ed invasiva: l'immagine del manifesto pubblicitario, in questo terzo passaggio della serie di ripetizioni, dà l'impressione di poter consistere esclusivamente nel proprio mostrarsi, di farsi pura visione, luogo iconico autonomo, *contemplabile* prima che *leggibile*. In uno studio dedicato a Kubrick, Bernardi ha riflettuto su questo punto:

> Le immagini, per un breve momento, non si nascondono più dietro il loro significato. Si apre il cosiddetto *buco della deissi*. Esso sottrae le cose al discorso, spalanca il linguaggio sulla visione. Appaiono immagini destinate a scomparire prima di essere comprese. Qui l'enunciazione, il discorso *tace*, si limita alla pura deissi, senza produzione di senso ("ecco... guarda")[4].

La sfera del visibile sembrerebbe sovrapporsi a quella dell'articolazione diegetica, lacerata da un'irruzione iconica destrutturante:

> Le immagini sfuggono alla loro funzione significante, superano la storia e il mondo raccontato. Anzi, sovente [...] contrastano, complicano, intorbidano, o addirittura *nascondono le storie che raccontano*, più o meno nello stesso modo in cui, nella poesia, le parole, usate come cose, mettono in ombra il messaggio[5].

Eppure siamo convinti che, in *Trois couleurs: Rouge*, questo processo di confutazione o di oscuramento del racconto possa in definitiva considerarsi *apparente*, o valere, nei termini in cui lo si è descritto, *fino a un certo punto*: propriamente cioè fino al punto in cui si verifica – sulla base di una o più occorrenze potenzialmente capaci di slittamenti centrifughi – una ben più complessa reintegrazione strutturale che tende a ricomporre e non a disperdere l'integrità del significato (nella sua complessità polisensa) oltreché l'unità del racconto e dell'intera struttura del film. Partendo dal momento puramente iconico, ci si dovrà senza dubbio confrontare con un processo di complessiva risemantizzazione, che sembra prendere forma in un senso tutt'altro che opposto al racconto, orientandosi, al contrario, nella direzione di un decisivo *completamento*, di un'autentica *ricomposizione* del livello tematico-narrativo. Piuttosto che precipitare in un sotterraneo territorio della disarticolazione, in una sorta di fondo della rappresentazio-

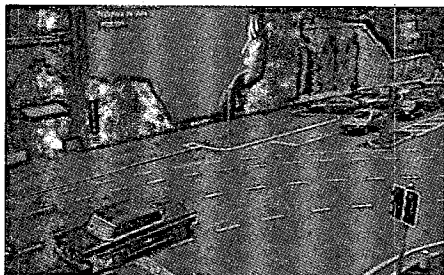
La foto scelta diventa un manifesto pubblicitario

ne in cui l'istanza narrativa viene sospesa o disattivata, il racconto pare dunque arricchirsi di ulteriori motivazioni fabulatorie, e ridefinirsi proprio attorno a una *figura complessa*, che solo in apparenza si fa carico di veicolare spinte centrifughe e che, in sostanza, agisce sulla rappresentazione in virtù di un potere accentrante capace di conservare intatta l'unità (non solo narrativa, ma anche stilistica e drammaturgica) del testo. Ma allora in che senso, propriamente, dovrà considerarsi questo terzo passaggio dell'icona volto-colore, potenzialmente deviante, virtualmente contrapposto rispetto all'evoluzione della corrente narrativa, questo timbro autoreferenziale di un'immagine che, analizzata a fondo, risulta al contrario cooperare in modo determinante con le istanze costruttive (narrative, stilistiche, drammaturgiche) attive nel testo, o perfino dirigerle e articolarle lungo il percorso di complesse strategie compositive?

Per rispondere compiutamente a questa domanda sarà necessario fare ricorso direttamente ad alcune decisive nozioni teoriche discusse da Montani nel suo più recente lavoro:

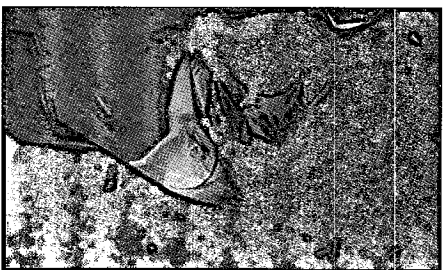
> C'è sempre un secondo regime testuale, indocile alla chiusura, ad aprirsi nel cuore stesso dell'azione configurante, a rimetterla in questione risalendola fino alla sua condizione più originaria (là dove, appunto, se ne produce null'altro che l'esigenza) e a ritornare, a diverso titolo, su di essa[6].

Proprio nel corpo dell'articolazione fabulatoria, «nel cuore stesso dell'azione configurante», si aprono delle zone di ripiegamento, luoghi di autentico sdoppiamento testuale, «eccedenze e fratture immaginative del configurato» che, agendo sull'attività dei processi configurativi (mettendo in atto propriamente «un *lavoro di ritorno*»[7] sulla configurazione), ne problematizzano esiti ed assunti, sospingendo quell'attività in una regione creativa («la condizione più originaria») in cui agisce un'immaginazione narrativa (o meglio l'«*intermediazione originaria* garantita dall'immaginazione tra qualcosa che è dato e qualcosa che ha senso»[8]) in grado di collocarsi alla radice della logica dell'atto fabulatorio, alla scaturigine stessa del raccontare. Il secondo regime testuale – un «regime della duplicazione interna», dotato di segnali individuanti (quali, ad esempio, la lettera, il documento, la fotografia, il filmato ecc.) – ritorna dunque sulla formulazione narrativa non per disattivarla, decostruirla o relegarla in secondo piano, quanto piuttosto per ridefinirne lo statuto, riformarne il portato espressivo e «far ritornare sull'istanza del racconto la complessità della prestazione immaginativa originaria da cui quell'istanza dipende»[9].

Sulla scorta di queste preziose indicazioni (che, per necessità espositive, risulteranno fatalmente semplificate), possiamo tornare ad analizzare l'immagine del manifesto e comprenderne più in profondità (esaminandone le ulteriori, decisive apparizioni nel corso del film) la valenza semantica, stilistica, drammaturgica e soprattutto narrativa. Potendo rintracciare nel manifesto, vale a dire nella *fotografia* che ritrae Valentine su sfondo rosso, un segnale della «duplicazione testuale», dovremo direttamente confrontarci con quel secondo regime del testo che si impegna a ritornare sull'attività configurante effettuata dal film. Ma, ci sia consentito il paradosso, al momento della terza apparizione dell'icona volto-colore, *non lo sappiamo ancora*. Non siamo ancora in condizione, cioè, di stabilire se quest'immagine complessa sia capace di compiere un simile lavoro di ritorno e, dunque, di mettere in gioco un apporto creativo ulteriore, in grado di svelare nuovi percorsi narrativi, illuminare i precedenti ed assicurare all'insieme testuale valenze semantiche aggiuntive. Insomma, in questo preciso momento, la nostra attività interpretativa può forse riconoscere nell'immagine del manifesto una sospensione (da un punto di vista strettamente percettivo) del configurato, ma non certo la sua capacità di farsi «eccedenza» del configurato (e cioè di consistere in un valore aggiunto della narrazione e non in uno strappo contronarrativo), luogo testuale privilegiato capace di tornare sul racconto e trasformarlo radicalmente. Perché quest'immagine si riveli per quello che realmente è, dovremo attendere che il lavoro immaginativo,

Il manifesto viene rimosso

messo in funzione dal film di Kieślowski, giunga a compimento. Siamo ancora all'inizio di un complesso processo creativo che comincia a svelare i tratti della propria strategia rappresentativa.

> L'arte cinematografica, autentico territorio dell'immagine, non presenta mai risultati, ma sempre e solo processi. Proprio per questo, l'immagine richiede tempo e sviluppa tempo. Essa è "immaginazione" al lavoro, messa-in-immagine, elaborazione temporale[10].

Sarà solo alla fine del film, vale a dire al culmine del lavoro immaginativo, al fondo della serie di ripetizioni del tema iconico del manifesto – una serie di tessere visive che si fa principio unificante dell'intero processo di drammatizzazione cromatica effettuato dal film (e garanzia di unità, lo vedremo, dell'opera stessa) –, che avremo a disposizione tutti gli indizi necessari per comprendere, nella sua interezza, la complessità multiplanare e polisensa di questa immagine e del suo ritorno trasformante sulla tessitura narrativa di cui è parte. Alla fine del film, dunque alla fine del racconto, quando cioè il vecchio

giudice viene a sapere da un notiziario televisivo che Valentine è miracolosamente scampata a un naufragio nella Manica. Nello schermo televisivo compaiono la ragazza, avvolta in una coperta grigia, e Auguste, il giovane giudice, l'uomo che ha vissuto molti anni dopo, in modo singolarmente identico, l'esperienza dell'anziano magistrato. A questo punto, rispettando un procedimento che, poco prima, aveva permesso di riconoscere negli altri superstiti del disastro tutti i principali personaggi della Trilogia dei Colori, l'inquadratura televisiva si trasforma in un fermo-immagine, ma stavolta, *sull'inquadratura*, accade qualcosa: uno zoom in avanti, portando fuori campo la figura del giovane giudice, inquadra Valentine in primissimo piano e, *trasformando in sfondo* la giacca rossa di un soccorritore, ricrea l'immagine del manifesto pubblicitario che ben conosciamo.

Il lavoro testuale è a questo punto perfettamente compiuto. Tutti i percorsi di senso messi in funzione dal testo e tutti i livelli espressivi mobilitati si addensano in quest'ultimo tassello della serie volto-colore. Fino a questo punto, il film aveva configurato la vicenda di un *ritorno del tempo*, o meglio, l'instaurazione metafisica di un *tempo ripetuto*: il tempo che ritorna su se stesso e si ritrova uguale, ripetendosi nell'esperienza – identica fin nei dettagli – vissuta dai due magistrati. Lungo il corso di questo ripetersi, agendo sulla configurazione, l'«immaginazione al lavoro» ha collocato uno scarto, un elemento perturbatore in grado di disinnescare la ricorsività del tempo, decostruendola o relegandola in una decisiva incompiutezza. Percorrendo gli oscuri tracciati del caso, Valentine si insedia lungo il tragitto di un tempo che ritorna e ne interrompe il flusso: incontra Auguste e lo sottrae al compiersi di un destino annunciato, che per altri (l'anziano giudice) è già irrimediabilmente compiuto. Il destino di Valentine consiste in questo, e anche il suo è un destino annunciato. L'annuncio scorre dentro un'immagine, una fotografia ingigantita, un manifesto pubblicitario lungo la strada. Vale a dire passa attraverso il luogo di una duplicazione testuale, «un'eccedenza immaginativa del configurato» che ritorna sull'attività configurante e la trasforma, svelandone i nessi tematici ed espressivi profondi. Il lavoro di ritorno – che qui potrà essere inteso in maniera addirittura letterale: l'attività testuale giunge al termine e, proprio dalla fine, torna a lavorare su se stessa – si lascia leggere in tutta la sua evidenza, si mostra dal fondo, al momento del suo compimento definitivo: basterà ripercorrere l'intera serie delle ripetizioni del luogo iconico del manifesto conclusasi nello zoom in avanti che chiude il film.

Dunque ricominciamo da capo, e riandiamo all'occorrenza iniziale della nostra immagine-guida, alla scena che si svolge nello studio dove la modella realizza il servizio fotografico, trovandosi, senza saperlo (ma noi, *adesso*, lo sappiamo), nel pieno compiersi di un'*immagine-premonizione*[11]: Valentine, in piedi e di profilo su un fondale rosso, ha i capelli bagnati e un maglione (di colore grigio, come la coperta che l'avvolge al momento

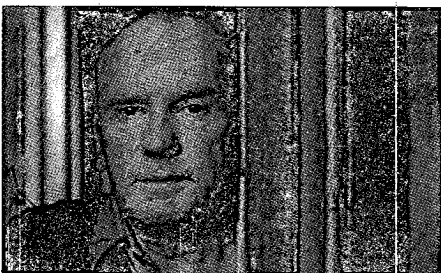
La scena finale

delle riprese televisive) sopra le spalle. Il fotografo, ce ne ricordiamo, le chiede di pensare a qualcosa di triste, o meglio, le chiede di *interpretare*, pensando a qualcosa di triste, un'espressione di sconforto. Questa *immagine-premonizione* (l'annuncio di un accadimento drammatico) può riconnettersi ora alle parole pronunciate dal vecchio giudice («lei aveva cinquant'anni ed era felice») a proposito di un suo sogno sul futuro della modella (la premonizione della risoluzione positiva dell'accadimento drammatico). In ogni caso, al momento della realizzazione del servizio fotografico, la tempesta nella Manica, l'accadimento drammatico futuro è (già) presente[12]. Il futuro, per farsi vedere, *ricorre al presente*: il naufragio si porta fin dentro il presente, si mostra prima di essere, compare prima di accadere.

Lasciamo da parte, per il momento, la scena dell'atelier fotografico e torniamo ad osservare l'apparizione del telone pubblicitario lungo la strada: il livello informativo messo in funzione dal testo (Valentine fa la modella e un grande manifesto, che la ritrae, pubblicizza una

marca di chewingum; un uomo, Auguste, si trova a passare in macchina in prossimità di quel manifesto, soffermandosi a contemplarlo per alcuni istanti) rivelerà il proprio sostrato semantico complesso, se metteremo in diretta correlazione questa terza occorrenza della serie con l'occorrenza immediatamente successiva, dove è l'anziano magistrato a notare, sempre sul bordo della strada, e sempre passando in automobile, l'immagine di Valentine. Il magistrato procede nella direzione opposta a quella di Auguste, che, secondo le segrete corrispondenze del caso e del destino, può coincidere con la direzione della salvezza: si potrebbe persino ipotizzare che Kieślowski stia spazializzando il corso del tempo che ritorna e si divide in due flussi distinti, senza evitare di mostrare la decisiva differenza, puramente metafisica, che intercorre tra l'uno e l'altro. Nel tragitto configurativo operato dal film, un tragitto relativo a un ritorno del tempo, prende dunque posto una giovane donna, anzi è fondamentale *l'immagine* di una giovane donna, il cui destino (annunciato) coincide proprio con questo prendere posto (coincide con l'esserci, e dunque con il fatto di salvarsi e di salvare Auguste). L'immagine di questa donna, che è poi *l'immagine del suo destino* – indicata (letteralmente) da Valentine come la più *significativa* tra tante: nell'atto di puntare il dito, Valentine *sceglie* inconsapevolmente la marca iconica che annuncia il compiersi salvifico del suo destino –, questa immagine, si diceva, compare lungo il corso di un tempo che ritorna, impedendo in modo definitivo il compimento di questo stesso ritorno. Sarà la penultima occorrenza della serie delle ripetizioni e cioè l'ultima apparizione dell'oggetto-manifesto (prima che lo zoom in avanti che conclude *Trois couleurs: Rouge* ne riformi l'immagine), a confermarci, in modo decisivo, che il destino di Valentine coincide con un'immagine esemplare. Alcuni operai si danno da fare per staccare il grande telone dai supporti che lo sorreggono, quando vengono sorpresi da un violento temporale. La macchina da presa indugia per qualche istante sul telone, ravvoltolato in terra sotto la pioggia. Siamo di fronte ad una nuova *immagine-premonizione* in grado, questa volta, di attivare il livello simbolico del testo: l'immagine di Valentine travolta dall'acqua richiama in modo del tutto esplicito la tempesta ed il naufragio del finale.

Non ci resta, a questo punto, che tornare ad occuparci più approfonditamente dell'autentico cardine dell'intera serie di ripetizioni cui il film ha dato forma, vale a dire dell'ultima delle tessere volto-colore, l'inquadratura con cui il film si conclude, o più precisamente il momento in cui quell'inquadratura si trasforma nell'immagine del grande manifesto. In quel preciso momento, nel corso di quella trasformazione, il testo sembra condurci, senza intermediazioni, nel cuore stesso della propria «elaborazione immaginativa», mostrarci apertamente il *tratto originario* del proprio comporre: con lo zoom che chiude *Trois couleurs: Rouge* e tutto il cinema di Kieślowski, il regime della duplicazione interna al testo conduce ad osservare da vicino il compiersi del lavoro di «*intermediazione originaria* garantita dal-

l'immaginazione» tra dato e senso, tra il sensibile ed il concetto del sensibile. Il ridefinirsi dell'inquadratura che conclude, completa e trasforma l'intera azione configurante effettuata dal film, sembrerebbe garantire l'instaurarsi di ciò che Montani intende con il concetto di *rifigurazione incrociata* (nesso teorico ricoeuriano, rielaborato e reinterpretato dallo studioso italiano, riguardante il rapporto di coappartenenza tra il *racconto storiografico* e il *racconto di finzione*):

> Il debito dello storico con la "realtà" delle cose passate si può onorare compiutamente solo facendo appello a quei criteri d'ordinamento e di coerenza configurativa che sono caratteristici della finzione. Ma a sua volta [...] la finzione ritorna sul mondo dell'agire e del patire, rigenerandone l'orizzonte[13].

Documentare la realtà delle cose, la verità dei fatti, dunque, comporterà un necessario ricorso a quei principi costruttivi che individuano il territorio della finzione. Possiamo sostenere che alla fine dell'ultimo film di Kieślowski ci troviamo ad assistere al verificarsi di un simile procedimento. Spieghiamoci meglio: qual è, innanzitutto, la realtà dei fatti? C'è stato un naufragio nella Manica e qualcosa – prima un quotidiano, poi, più dettagliatamente, un telegiornale – ce ne dà notizia. Kieślowski ci dice cosa è accaduto a Valentine ed agli altri *personaggi* della Trilogia dei Colori tramite le riprese *neutrali*, le immagini documentarie, di un notiziario della televisio-

ne. Qual è dunque l'istanza finzionale che interverrebbe a rivelarci il senso di ciò che accade? Osserviamo da vicino queste riprese: in esse compaiono fin da subito *tutti i protagonisti* delle vicende raccontate da Kieślowski nella sua Trilogia che qui si conclude. Ben presto, dunque, quello che ci viene presentato come un *documento* ci impone di dover fare i conti con l'avvento *dichiarato* (e perfino divertito: lo spettatore non può non cogliere il sottofondo ironico innescato dalla presenza dei protagonisti di *Tre colori* tra i superstiti del naufragio) di una *dimensione puramente finzionale*. Avvento di cui ritroviamo conferma nella ripetuta occorrenza dell'espediente formale (il fermo-immagine) con cui, in modo sistematico, i superstiti ci vengono presentati. Ma dove intende condurci Kieślowski? Ci chiede forse di credere che la responsabilità di questa scelta tecnico-formale possa essere ricondotta all'*eventuale regista* del notiziario televisivo? Quale necessità documentaria spingerebbe costui a ricorrere ad un simile espediente? Kieślowski (che, lo sappiamo, è stato un grande documentarista) sa bene che non potremmo propendere per questa interpretazione. Né credere che il responsabile di quegli artifici formali che modificano, nel modo che sappiamo, l'inquadratura in cui compare Valentine, possa coincidere al limite con l'*eventuale operatore* delle riprese che stiamo analizzando. Sebbene possa risultare suggestivo ipotizzare che Kieślowski abbia inteso mostrarci come la non calibrata ripresa di un operatore televisivo, il punto di vista accidentale da cui Valentine viene ripresa al telegiornale, dunque come alcune circostanze determinate dal caso possano essere in grado di ricostruire sorprendentemente l'icona volto-colore – ne deriverebbe una straordinaria raffigurazione sintetica dell'intreccio metafisico di caso e destino –, tuttavia si dovrà presto desistere dal considerare valida una simile lettura. È di nuovo la presenza del fermo-immagine ad indicarci la strada: dal momento che l'immagine è propriamente *bloccata*, ne dedurremo che lo zoom in avanti non si compie *nell'*inquadratura, ma *sull'*inquadratura. Ritornerebbe in gioco, allora, la responsabilità dell'eventuale regista del notiziario, che subito torneremo ad escludere, non potendo di nuovo rintracciare, nel raggio d'azione di tale responsabilità, motivazioni sufficientemente convincenti da giustificare il ricorso a operazioni formali come quelle descritte con le esigenze di un lavoro (un reportage giornalistico) teso all'imparziale documentazione di un fatto.

Quello zoom che trasforma nell'immagine del grande manifesto l'inquadratura in cui compare Valentine, ne siamo certi, è il prodotto di uno sguardo puramente narrativo. Uno sguardo che Kieślowski ha voluto consegnare al destinatario privilegiato delle riprese del notiziario, vale a dire al vecchio giudice, amalgama attanziale complesso, metà personaggio e metà orchestratore, sfinge umanissima e dolente di una vicenda che sempre passa attraverso i suoi enigmi: autodenunciandosi per lo spionaggio telefonico permette a Karin, la compagna di Auguste, di incontrare l'uomo

con cui la ragazza tradirà il giovane giudice (alter ego, lo sappiamo, del magistrato in pensione con cui condivide un'esistenza pressoché identica: la sola decisiva differenza risiede nell'incontro con Valentine, tardivo per il vecchio, puntuale per il giovane); raccontando a Valentine di averla vista in sogno, felice, a cinquant'anni, in qualche modo le preannuncia la salvezza nel naufragio; convincendo la modella a partire per l'Inghilterra – e addirittura suggerendole di prendere la nave – le permette di incontrare Auguste ecc. L'identità segretamente demiurgica del giudice autorizza a rintracciare in questo personaggio una sorta di figurativizzazione del racconto che muove *Trois couleurs: Rouge*: in apprensione davanti al televisore, egli *trova* Valentine nello schermo e *riconosce* dietro di lei (il movimento, appena percettibile, del suo corpo, come a volersi meglio avvicinare al teleschermo, ce ne dà conferma) prima la traccia, quindi l'autentica presenza di un'immagine già vista altrove – per la strada, poco prima di assistere alla sfilata di moda –, la quale (ma di questo, forse, il giudice non è a conoscenza) altro non è che la marca iconica di un destino propizio, da lui stesso presagito. In uno sguardo che modifica il proprio centro d'attenzione (da Auguste e Valentine all'immagine del grande manifesto), il livello informativo del film giustifica dunque un'operazione strettamente compositiva, un procedimento costruttivo dotato di un'eccezionale valenza narrativa. Non sarà dunque la fortuita ripresa di un notiziario televisivo a determinare il riformarsi dell'immagine del manifesto (raffigurazione del destino), ma la fortuita presenza, l'accidentale comparsa – colta da uno sguardo narrativo – di un soccorritore dalla giacca rossa (raffigurazione del caso). Si può sostenere che Kieślowski, piuttosto che presentare la ricostruzione dell'icona volto-colore come prodotta dal caso, intenda mostrare come la realtà, il disordine delle cose, segretamente gestito dalla simbiosi metafisica di caso e destino, si renda disponibile a mettere in mostra l'*epifania* di questa stessa simbiosi e come il racconto, a sua volta, si mostri disposto a raccogliere quella epifania e a dotarla di senso. Ci pare possa essere questa, allora, la strada lungo la quale Kieślowski riesce a comporre la perfetta iconizzazione della *coalescenza*, diremo con Deleuze, di caso e destino che qui coesistono in perfetto equilibrio e precisamente *consistono* in un'unica inquadratura.

Lo zoom che *lavora l'inquadratura* in cui compare Valentine non si limita solo a mostrarci in modo esemplare la trasformazione di una neutrale, documentaria inquadratura televisiva in un'inquadratura *platealmente narrativa, puramente finzionale*, ma ci consente di assistere direttamente al processo che dalla rappresentazione di un'immagine permette di giungere al senso di un'immagine. Dichiarando apertamente l'esigenza narrativa che giustifica il ricorso a quegli interventi tecnico-formali (la combinazione fermo-immagine/zoom: la cifra minima, ma decisiva, dell'intero ritorno trasformante, messo in atto dalla duplicazione interna al te-

sto consiste in queste due semplici operazioni), il lavoro testuale, ormai giunto a compimento, ci ha così rivelato come la datità delle cose, il disordine del reale, dimostri al fine di *possedere già* in sé l'immagine del compiersi di un destino o meglio l'immagine in cui questo compiersi si annuncia. L'immaginazione al lavoro ci mostra il gesto del proprio formare e quindi direttamente la propria opera di intermediazione, il proprio agire «tra qualcosa che è dato e qualcosa che ha senso»: un dato (il naufragio di una donna) ritrova il proprio senso (quel naufragio era già stato annunciato da un'immagine), ma quell'annuncio di senso – ce ne dà conto un atto puramente finzionale, un racconto – era già contenuto nel dato: «La posta in gioco sta tutta nel carattere necessitante con cui il "dato" reale si apre al dono di "senso" che solo un'elaborazione immaginativa può procurargli, e viceversa naturalmente»[14]. La trasformazione dell'inquadratura che chiude la Trilogia dei Colori è il modo con cui l'ultimo film di Kieślowski ci ricorda – ma sarebbe più esatto dire *dichiara* – che ha appena terminato di raccontare una storia: quella che riguarda il compiersi di un destino annunciato da un atto finzionale (l'interpretazione di Valentine al momento della realizzazione del servizio), compreso in un immagine (il prodotto di quell'interpretazione: il grande manifesto pubblicitario), eppure *già compreso*, trattenuto, ed infine rivelato (ancora dalla finzione: le operazioni tecnico-formali che trasformano un'inquadratura documentaria in un'inquadratura platealmente narrativa) nel disordine delle cose. Ancora una volta la scena dello studio fotografico, prima occorrenza visivamente definita del nesso iconico volto-colore, torna a corrispondere in modo perfetto (in questa magnifica tessitura di rimandi avviata dalla narrazione) con l'inquadratura finale, ultima occorrenza della serie di ripetizioni: la realtà delle cose (nello studio si trattava di una realtà delle cose *future* che ora si è fatta presente) ricorre, per potersi mostrare, ad un atto finzionale (ad un'*interpretazione*: quella di Valentine che recitava la parte che avrebbe vissuto, e a un intervento tecnico-formale trasformante: quello che chiude il film). Lungo l'evoluzione di uno straordinario percorso fabulatorio, la scaturigine tematico-espressiva (la scena dello studio) e il compimento ipersignificante (l'inquadratura finale) di un'unica immagine si rispecchiano l'uno nell'altra[15].

La ricognizione del calibratissimo sistema delle ripetizioni visive ci consente, dunque, di cogliere in profondità la valenza complessa del tema iconico ricorrente: quantitativamente multiplo (soggetto ad un processo di ripetizioni), diversificato (le ripetizioni comportano varianti: il tema iconico, seppure formalizzato in un'immagine-calco, occupa l'inquadratura in modi sempre differenti), multiplanare (le occorrenze della serie visiva attivano diversi livelli della rappresentazione), polisenso (capace di raccogliere in sé tutti gli elementi portanti dell'opera di cui è parte). L'immagine ricorre nel testo e ricorrendo si fa carico di modificare (ritornando sul percorso confi-

gurante effettuato dal film) la macchina testuale che l'attiva. L'unità del testo – tematica e stilistica, drammaturgica e narrativa – si raccoglie dunque proprio attorno a questa immagine complessa, o più precisamente, risalendo alla riflessione ejzenštejniana[16], attorno al suo ripetersi variato.

Kieślowski ha riservato a questa immagine un posto di capitale importanza, ne ha fatto la cifra visiva di una stratificata costruzione narrativa, oltreché – ed è fondamentale – di una autentica sinfonia drammaturgica del colore, di una *partitura cromatica* in cui il colore, scorporato dagli oggetti cui propriamente appartiene, *viaggia ed agisce* nel testo, cooperando a determinarne, in modo decisivo, la costruzione complessiva. Qui, come già in *Trois couleurs: Bleu* (*Tre colori: Film blu*[17], 1993), lavorare sul colore significa, per Kieślowski (che pare tradurre alla lettera la lezione di Ejzenštejn[18]), separarlo in parte o del tutto dal suo luogo di appartenenza, renderlo visivamente attivo nello spazio, permetterne l'interazione semantico-figurativa con le forme; il colore fuoriesce dalla superficie del suo primario luogo di irradiazione fisica, si diffonde dall'oggetto («è la musica dell'oggetto»[19]), diventa esso stesso, in quanto colore e non in quanto oggetto colorato, portatore di senso: oltrepassa la propria cosalità e diventa *qualità significante*. Il colore che invade *Trois couleurs: Rouge* non appartiene più alle cose rosse: piuttosto le cose sono travolte dalla *mobilità*, dalla capacità di infiltrazione del rosso che, smaterializzato, riempie gli spazi, satura lo sguardo e si ricostruisce *oggettivamente* nel manifesto su cui è stampato il volto di Valentine. L'intensità timbrica del rosso diventa espressione del sentimento di solidarietà che lega la modella all'anziano giudice e che può condensarsi, in momenti privilegiati, nell'immagine esemplare del manifesto: qui il colore si fa colore-sentimento in grado di produrre un'immagine-pensiero; *protetta dal colore* (e dalla vicinanza quasi numinosa del vecchio giudice che le annuncia la felicità futura), Valentine si salva dal naufragio. Il *tema* rappresentato, direbbe Ejzenštejn, è a un tempo anche *sentito* e *pensato* attraverso il colore: pensiero e sentimento si riflettono in un'astrazione cromatica ipersignificante. Ejzenštejn definisce questo aspetto dell'immagine-colore «sentimento (*oščuščenie*) di una riflessione (*mysl'*)»[20].

> E in questa contiguità – ma si potrebbe dire senza timore: in questa sincronia – di pensiero e risonanza colorica, che evita la banalità del *calembour* verbale, la primitività della comparazione e l'affettazione della metafora o della catacresi, noi assistiamo alla loro confluenza in un sentimento immediatamente percepibile (*čuvstvennyi*) che aggiunge contenuti di pensiero (*mysl'*) al loro sbocciare in un'immagine-colore[21].

Ma che significa, propriamente, che Valentine è protetta dal colore? Potremmo rispondere a questa domanda sostenendo che il manifesto di *Trois couleurs: Rouge* può essere infine interpretato sulla base di ciò che Ejzenštejn definisce «rappresentazione grafica di un'idea, rappresentazione

il più possibile generalizzata di un evento»[22]: il colore sembra prendere posto nell'inquadratura in modo da costruire l'*idea* della protezione (avvolge Valentine, le si raccoglie accanto in una tinta accesa e vitale, occupa tutto lo spazio attorno al suo volto), assumendo così la funzione generalizzante dell'*immaginità* ejzenštejniana[23]. Valentine è *difesa dal rosso* (che si ricompone oggettivamente nell'immagine esemplare del manifesto, il quale, lo sappiamo, è la raffigurazione del suo destino di salvezza) come dalla premonizione contenuta nelle parole del giudice a proposito del sogno sul futuro della ragazza. Il colore costruito diviene dunque *l'astrazione emotiva e concettuale* capace di unire in un legame profondo di comprensione e solidarietà l'anziano magistrato e la giovane modella.

Raccogliamo allora i risultati raggiunti dalla nostra analisi. Ora ne siamo certi: Kieślowski ha raccontato – attraverso una vertiginosa orchestrazione compositiva che nella figura della ripetizione con varianti e nell'uso drammaturgico del colore riconosce i propri principi di determinazione – la storia del compimento di un destino (quello di Valentine, inscritto nella sua immagine, ma già compreso nel disordine delle cose) che trova posto nel corso di un ritorno del tempo e ne interrompe il flusso; o anche, la storia di come possa stabilirsi un legame di solidarietà (o di *fraternità*, se si preferisce: la Trilogia dei Colori, si ispira, come è noto, ai principi della Grande Rivoluzione) tra esseri umani (il vecchio, Valentine) dal destino profondamente diverso. O ancora, e più generalmente, la storia di come caso e destino possano coesistere in perfetto equilibrio, consistere in un'unica inquadratura e contendersi il campo dell'esistenza umana.

1. Ci troviamo di fronte a un autentico studio (inserito nel più ampio lavoro di drammatizzazione del rosso) sul rapporto tra volto e colore, ad un'indagine visiva carica di implicazioni semantiche (e potenzialità espressive), di cui il sistema di ritorni visivi (stratagemma compositivo che coopera in maniera decisiva al pieno compimento dell'intera orchestrazione fabulatoria operante nel film) rappresenta, in sostanza, uno *svolgimento* in chiave narrativa.
2. Altro caso importante di estraneità al sistema di ritorni visivi può essere rintracciato nell'inquadratura in cui Valentine, a teatro, durante la sfilata di moda, compare in primo piano su uno sfondo di tende rosse: l'immagine in questione, come quella che apre la scena dell'atelier fotografico, rientra a buon diritto nell'ampia indagine compositiva (largamente svolta, del resto, in diverse zone della filmografia kieślowskiana) relativa al significativo incontro delle unità *affettive* del volto e del colore. Quello che qui ci interessa sottolineare, tuttavia, è come questa singola immagine, nel corso del film, non risulti soggetta ad alcuna ripetizione.
3. Una decisiva indicazione (indubbiamente più consistente dell'indizio relativo alla scelta di Valentine), fornita dalla complessa architettura narrativa che si compone in *Trois couleurs: Rouge*, risiede nella evidente orchestrazione di due grandi linee narrative distinte – riferibili rispettivamente ai personaggi di Valentine e di Auguste – che pure risultano, fin da subito, palesemente intrecciate in un elegante e sinuoso dinamismo visivo. Più che limitarsi ad offrire un semplice indizio, il testo, in questo caso, sembra presentare i propri obiettivi (lo spettatore può leggere nella *connessione visiva* delle due grandi linee narrative una probabile *connessione tematica*: sarà la fine del racconto a confermare l'esattezza di questa lettura) e dichiarare apertamente la valenza fabulatoria dell'uso rigoroso del piano espressivo della ripresa (ma anche, naturalmente, del montaggio, che accosta puntualmente le vicende dei due personaggi). Nel corso del film, è evidente, le due linee si complicano, si arricchiscono (con la fondamentale figura del vecchio giudice che inizialmente si insedia nella linea-Valentine, quindi risulta essere direttamente connesso alla linea-Auguste, fino a costituire autonomamente una terza linea, per così dire *ricalcata* dalla linea-Auguste), pur continuando a riflettersi l'una nell'altra, per poi congiungersi solo nel finale. Questa direttrice primaria del lavoro narrativo attivata dal film risulta in ogni caso del tutto esplicita, contrariamente all'orchestrazione sotterranea, ma indubitabilmente decisiva, riservata al ruolo narrativo esercitato dall'icona volto-colore.
4. Sandro Bernardi, *Kubrick e il cinema come arte del visibile*, Pratiche, Parma, 1991 (I ed. 1990), p. 152.
5. *Id.*, p. 171.
6. Pietro Montani, *L'immaginazione narrativa. Il racconto del cinema oltre i confini dello spazio letterario*, Guerini, Milano, 1999, p. 90.
7. *Id.*, p. 91.
8. *Id.*, p. 14.
9. *Id.*, p. 91.
10. *Id.*, pp. 21-22.
11. La misteriosa premonizione di un accadimento futuro costituisce uno dei più complessi luoghi tematici ed espressivi della riflessione propriamente metafisica del cineasta polacco: a presagi e premonizioni, spesso articolati in ardui percorsi compositivi che riguardano, di volta in volta, l'intera struttura del testo o la singola inquadratura, si connettono i nessi portanti dell'indagine kieślowskiana sul reale come territorio di segrete corrispondenze tra le cose, mappa delle oscure risonanze, delle relazioni impercettibili che legano, in interminabili catene di cause ed effetti, uomini, eventi, oggetti, animali.
12. Perfino a livello verbale: la parola «manica» (in originale *manche*, che in francese, come in italiano, indica sia una parte dell'abito sia il canale che divide la Francia dalla Gran Bretagna) è presente nella scena. Quando Valentine si avvolge nel maglione grigio, il fotografo le chiede di portare attorno al collo «anche la manica».
13. P. Montani, *L'immaginazione narrativa. Il racconto del cinema oltre i confini dello spazio letterario*, cit., p. 58.
14. *Ibid.*
15. Si sarà notato, inoltre, come la scena dell'atelier fotografico e la vera e propria chiusa del film mettano a lavoro, seppure attraverso modalità differenti, uno stesso procedimento compositivo: la trasformazione di un'inquadratura in un'altra, o, ed è lo stesso, la trasformazione di un'immagine in un'immagine esemplare.
16. «Sapete già che esistono una serie di possibilità e procedimenti per mezzo dei quali determinare una certa stabilità (*stojkost'*) costruttiva e l'integrità dell'opera. Uno dei procedimenti più semplici in tal senso per accertare legami e relazioni tra le parti è la ripetizione (*povtor*) la cui utilizzazione abbiamo più volte osservato negli esempi tratti da

Puškin. Conoscete anche quale ruolo enorme giochi la ripetizione nella musica. Nell'opera musicale esiste un determinato tema che grazie a precisi intervalli di tempo attraversa il materiale sonoro nel suo complesso, subendo svariate rielaborazioni. Allo stesso modo in poesia una certa immagine unitaria, una figura ritmica, un qualsiasi elemento di ordine tematico o melodico, si ripetono, più o meno modificandosi. La ripetizione aiuta innanzitutto a fondare il sentimento di unità dell'opera (*vešč*)». (Sergej M. Ejzenštejn, *Stili di regia*, Marsilio, Venezia, 1993, p. 186). Un uso rigoroso della ripetizione può dunque assolvere una funzione determinante per il raggiungimento dell'unità dell'opera ma, avverte Ejzenštejn (*Id.*, p. 132), «se [...] non ci fossero ripetizioni accompagnate da cambiamenti qualitativi, e non soltanto semplici ripetizioni, allora non otterreste mai una forma poetica, una forma strutturata ritmicamente».

17. Segnato, come il terzo capitolo della trilogia francese, da un uso autenticamente drammaturgico del colore, esito ultimo della vasta indagine visiva condotta da Kieślowski sulle potenzialità compositive connesse ad un uso prevalentemente espressivo dell'elemento cromatico, rilevabile ancora in *Trois couleurs: Blanc* (*Tre colori: Film bianco*, 1993). Ma si pensi anche, ad esempio, all'uso del nero in *Bez końca* (Senza fine, 1984); alla caleidoscopica mappa colorico-affettiva operante nel polittico del *Dekalog* (*Decalogo*, 1989); alle monocromie inglobanti, semanticamente contrapposte, di *Krótki film o zabijaniu* (Breve film sull'uccidere), 1988, versione lunga di *Decalog, pięć/Decalogo, 5*) e di *La double vie de Véronique* (*La doppia vita di Veronica*, 1991), entrambe illuminate da Sławomir Idziak, futuro direttore della fotografia di *Film Blu*.

18. «Il principio fondamentale consiste nel separare il colore dal suo veicolo obbligatorio, nel ricondurlo a un sentimento generalizzato, e quindi a far sì che questo si riconverta in un oggetto». Sergej M. Ejzenštejn, *Il colore*, Marsilio, Venezia, 1989 (I ed. 1982), p. 138.

19. *Id.*, p. 87.

20. *Id.*, p. 54.

21. *Ibid.*

22. Sergej M. Ejzenštejn, *Teoria generale del montaggio*, Marsilio, Venezia, 1992 (I ed. 1985), p. 23.

23. Per l'*immaginità* come *idea generalizzante* espressa dal *colore*, cfr. S. M. Ejzenštejn, *Teoria generale del montaggio*, cit., p. 42 e p. 71, nota 8.

Trois couleurs: Rouge
(Tre colori: Film rosso)

Regia: Krzysztof Kieślowski; *aiuto regista*: Emmanuel Finkiel; *sceneggiatura*: K. Kieślowski e Krzysztof Piesiewicz, *con la consulenza di* Agnieszka Holland, Edward Zebrowski, Piotr Sobocinski; *fotografia* (35mm., colore): Piotr Sobocinski; *musiche*: Zbigniew Preisner; *suono*: Jean-Claude Laureux; *missaggio*: William Flageollet; *montaggio*: Jacques Witta; *scenografia*: Claude Leonoir; *costumi*: Corinne Jorry.

Interpreti: Irène Jacob (*Valentine*), Jean-Louis Trintignant (*il giudice*), Jean-Pierre Lorit (*Auguste*), Frédérique Feder (*Karin*), Samuel Lebihan (*il fotografo*), Marion Stalens (*veterinario*), Teco Celio (*barista*), Bernard Escalon (*venditore di dischi*), Jean Schlegel (*vicino di casa*), Elzbieta Jasinska (*la donna*), Paul Vermeulen (*amico di Karin*), Jean-Marie Daunas (*guardiano del teatro*), Roland Carey (*narcotrafficante*), *con la partecipazione di* Juliette Binoche, Benoît Regent, Julie Delpy, Zbigniew Zamachowski.

Produttore: Marin Karmitz; *direttore di produzione*: Gérard Ruey; *produttore esecutivo*: Yvon Crenn; *produzione*: MK2 SA/CED Productions/France 3 Cinéma/CAB Productions/Zespol Filmowy TOR/Canal +/Télévision Suisse Romande; *origine*: Francia/Polonia/Svizzera, 1994; *distribuzione*: Panta Cinematografica; *durata*: 96'.

Daniele Segre

Film d'amore

Daniele Segre

Roma, novembre 2001

Di fronte a me un produttore di fiction televisiva che vuole fare cinema mi sta dicendo che non sono più il regista adatto a fare il film per il quale mi ha cercato e mi ha messo sotto contratto per la scrittura della sceneggiatura, ispirata al libro *Petrolkimiko* di Gianfranco Bettin sulla vicenda degli operai morti a Porto Marghera. Sceneggiatura scritta in collaborazione con due tra i migliori sceneggiatori del cinema italiano e supervisionata da un nostro grande autore.

Secondo il produttore sono un regista di rabbia e denuncia, non in grado di lavorare con gli attori e tantomeno interessante per il mercato televisivo e della distribuzione.

Mi offre la possibilità di fare un "documentario" magari in Israele, insomma un licenziamento con la "buona uscita".

Soggettiva di un presente che si interseca con scelte di cinema d'intervento, di denuncia e di utilità pubblica, che nel corso di venticinque anni hanno caratterizzato il mio modo di fare cinema indipendente.

Una voglia di raccontare che mi ha permesso di sperimentare forme e linguaggi della rappresentazione filmica del reale e non solo. Penso alla grande emozione che mi ha dato realizzare *Manila Paloma Blanca* (1992) con Carlo Colnaghi e Lou Castel, ma anche a *Sarabanda e finale* (1989) con Barbara Valmorin nel film collettivo *Provvisorio quasi d'amore*.

Ho sempre vissuto il problema della rappresentazione del reale in una dimensione espressiva non vincolata dai cosiddetti generi cinematografici (documentario, fiction o altro); per lo più la realizzazione di ogni mio film è stata determinata fin dai primi anni '70 da un'urgenza "politica/creativa" che ha segnato il mio percorso, non solo di regista, ma anche di produttore, con la società I Cammelli, che ho costituito a Torino nel 1981 e con la quale ho prodotto la maggior parte dei miei film.

Nel mio lavoro di messa in scena della realtà ho sentito subito la necessità di creare un vero e proprio rapporto con i protagonisti dei miei film, di conoscere i loro bisogni, le loro felicità, le loro sofferenze, ma al tempo stesso di stimolare sempre più, attraverso la messa in scena appunto, un rapporto di reciprocità con gli spettatori, senza il quale io credo sia molto difficile raccontare, informare, comunicare.

Il bisogno di rappresentare il reale è nato dalla consapevolezza di voler "stimolare" il cambiamento della realtà nella quale vivo, partecipando e vivendo "dall'interno" in tutte quelle realtà che in qualche modo, di volta in volta in questi anni, hanno costituito, non solo nella società italiana, delle vere e proprie frontiere morali e sociali; con le quali non sempre si ha voglia di confrontarsi.

Cosa vuol dire essere regista e chi è un regista?

Uscendo dall'ufficio del produttore questa domanda mi tormenta anche perché mi sto recando alla Scuola Nazionale di Cinema dove sto lavorando al bimestre propedeutico del corso di regia.

Cosa potrò mai dire agli allievi?

Torino, novembre 2001

Al Torino Film Festival viene presentato l'ultimo film che ho realizzato nel giugno del 2001, *Tempo vero*, sull'Alzheimer; il pubblico segue il respiro del film con particolare attenzione, ride, forse piange.

Dentro di me la convinzione che bisogna resistere, anche se mi immagino come gli operai di *Asuba de su serbatoiu* che nel luglio del 2000 a Villacidro hanno lottato per evitare il licenziamento e la chiusura della fabbrica, cosa regolarmente avvenuta due mesi dopo.

«*Asuba de su serbatoiu* è un film di resistenza, sia per gli operai che per il regista. Soli, su serbatoi di gas propano, per rivendicare il diritto di esistere in un momento in cui i mezzi d'informazione questa visibilità la negano o la distorcono quotidianamente» (così ho scritto nel *Catalogo della 58° Mostra Internazionale d'arte cinematografica di Venezia*, Il Castoro, Milano, 2001).

Il ruolo di regista di cinema io l'ho sempre interpretato come un ruolo attivo, non solo culturale, ma anche politico, e non a caso la mia attività non ha mai trascurato d'intervenire, se necessario, in situazioni sociali anche drammatiche: come in Calabria in occasione della rivolta dell'intera città di Crotone in sostegno degli operai dell'Enichem (*Crotone, Italia*, 1993) e in Sardegna con i minatori in lotta (*Dinamite*, 1994).

Roma, luglio 2000

È successo tutto in tre settimane attraverso notizie carpite dalla televisione e dai giornali: la lotta degli operai della Nuova Scaini di Villacidro e la possibile chiusura del giornale «l'Unità».

Come per *Crotone, Italia* e *Dinamite* sono partito per queste destinazioni con il mio operatore Franco Robust.

Venezia, agosto/settembre 2000

Il film sulla chiusura dell'«Unità» è diventato un "decalogo", montato in tre settimane, e viene proiettato quotidianamente per tutto il 57° festival di Venezia.

Roma, dicembre 2000

Il film *Via due Macelli, Italia - Sinistra senza Unità* l'ho ridotto a 90' e lo presento al Piccolo Eliseo di Roma, proiezione organizzata da «Micromega» alla presenza di Walter Veltroni (Segretario DS) e Paolo Flores D'Arcais; il comitato di redazione del giornale non è stato invitato dagli organizzatori della manifestazione, ma mi dà da leggere pubblicamente un suo comunicato; poi sto zitto, il film racconta anche troppo, e la mia parte, comprese le spese di produzione, credo di averla fatta.

Nessuna televisione italiana anche satellitare si è sentita di acquistarlo e di mandarlo in onda, né io ho molto insistito, per via delle prossime elezioni politiche che potrebbero portare in Italia la destra al governo: non vorrei essere considerato un provocatore.

Invece il film vuole essere un contributo di critica e riflessione in un momento difficile e pieno di sofferenze, che sollecita l'impegno per quel necessario cambiamento che la sinistra italiana deve fare; ho paura di essermi complicato la vita, anche se il film lo considero necessario come quello che nel 1991 ho fatto sui delegati di base della CGIL, *Partitura per volti e voci*.

Forse fra qualche anno il film sulla chiusura dell'«Unità» sarà usato come strumento di studio sugli ultimi anni di vita di quello che era il più grande partito della sinistra in Europa.

Roma, novembre 2001

Le parole di Pier Paolo Pasolini nella prefazione della rubrica *Il caos* nella rivista «Tempo» (1968/70) mi riaffiorano alla mente:

Daniele Segre con un'attrice sul set di *Diritto di cittadinanza*

«Io non sono un qualunquista, e non amo neanche quella che (ipocritamente) si chiama posizione indipendente. Se sono indipendente, lo sono con rabbia, dolore e umiliazione: non aprioristicamente, con la calma dei forti, ma per forza».

Torvaianica, giugno 1999

È il primo giorno delle riprese: Caterina, Riccardo, Sara, Italo, fuori dal set costruito all'interno di una villetta del Villaggio Tognazzi, chiacchierano sotto voce, ogni coppia si sta preparando alla scena che deve girare: un dialogo d'amore.

Il film *A proposito di sentimenti...* vuole raccontare l'attesa d'amore e di vita di cinque coppie di ragazzi Down.

Tra carrelli, rotaie e luci il cinema crea un vortice di sentimenti che mi travolge e mi emoziona: come per la scena dei grilli che ho girato con i minatori in sciopero nella miniera di carbone di Nuraxi Figus (Sardegna) nel film *Dinamite*, o per la scena di *Quella certa età* in cui un carrello scorre su coppie di anziani che, seduti su un muretto, si baciano appassionatamente, o il "boogie" sfrenato che si balla in *Parêven furmighi* nel cinema Novecento, di Cavriago (Re), ricostruito nei primi anni '50, nel clima appassionato del secondo dopoguerra.

Torino, febbraio 1984

Sul palco del locale notturno, in pieno pomeriggio, sto girando il finale di *Vite di Ballatoio*: un travestito e un transessuale, al centro del palco, sono ripresi con un carrello avvolgente realizzato con una sedia a rotelle, in uno spogliarello carico di voluta ambiguità.

La musica del play back risuona tra la nebbia della prima periferia di Torino.

Milano, maggio 1995

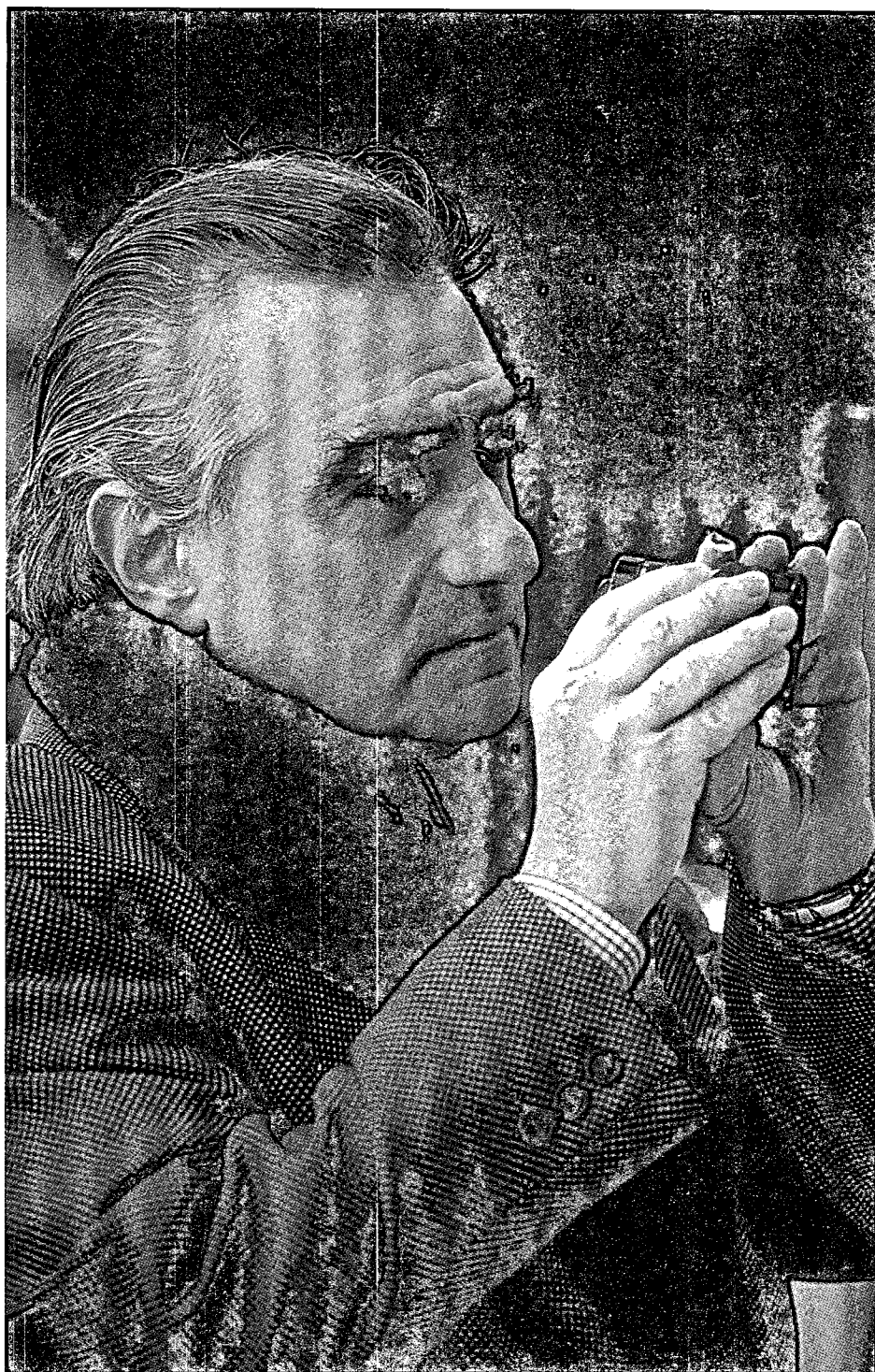
Da quasi un mese vivo in una comunità per ragazze e ragazzi sieropositivi e ammalati d'AIDS, è una cascina alle porte di Milano, è l'alba.

È l'ultimo giorno delle riprese (*Come prima, più di prima t'amerò...*) e Barbara è uscita apposta dall'ospedale per parteciparvi.

Domani è il suo compleanno, compirà 29 anni, è l'unica sopravvissuta del suo gruppo di amici.

Roma, novembre 2001

Ma come pensi di girare la scena della scopata?

La domanda martellante del produttore rimbomba nel vuoto della galleria della metropolitana, vuoto a perdere nell'attesa di un nuovo film per continuare un viaggio che non vuole finire.

Martin Scorsese

Scorsese, tra Hollywood e New York

Il 19 aprile 2001 Martin Scorsese incontra gli allievi della SNC. *Ha appena finito di girare a Cinecittà il suo ultimo film* Gangs of New York. *Caterina d'Amico introduce e coordina l'incontro.*

Scusatemi per il mio italiano così povero! La lingua con cui sono cresciuto è il siciliano del 1910, parlato con accento newyorchese. Tutti i miei parenti erano linguisticamente fermi a quell'epoca.

Quando ero giovane abitavo in Elisabeth Street e Mott Street nella Little Italy, a New York. In Mott Street c'era la mia chiesa, la prima cattedrale cattolica della città. C'è ancora: è la vecchia cattedrale di Saint Patrick. Per New York è un edificio abbastanza vecchio, credo che risalga al 1812. Tutt'intorno c'è un cimitero, circondato da un muretto di mattoni rossi: sta lì dal 1810, o dal 1812. Ho girato *Mean Streets* in quella zona, anche dentro il cimitero. La piccola scuola elementare Saint Patrick è proprio lì accanto; anch'essa faceva parte del mio quartiere, un vecchio quartiere di New York fatto di pietre e mattoni.

Quando ero bambino, all'età di 8-10-11 anni o giù di lì, sentivo un sacco di storie su quella vecchia zona. Una di queste storie riguardava un gruppo di persone che aveva difeso la chiesa con le armi: bambini, uomini e donne che, riparandosi dietro al muretto di mattoni rossi, avevano fatto resistenza contro gli attacchi dei «Know Nothing», estremisti di destra, molto conservatori, che credevano di essere i "veri americani", in quanto erano di origine olandese-britannica e gallese. Si chiamavano Know Nothing perché, quando veniva loro chiesto quali idee politiche avessero, rispondevano: «Know Nothing» (non sappiamo niente).

Questa vicenda, che risale al 1840, è rimasta dentro di me per anni e anni. Mi sono sempre molto interessato a questo periodo della storia di New York.

Trentun'anni fa, il primo gennaio 1970, mi trovavo con degli amici in un cottage in campagna. C'era la neve, me lo ricordo bene, perché non vado mai fuori città! Andare in campagna, per me, è una tragedia. I miei amici leggevano un libro di un certo Jack Finney, intitolato *Time and Again*,

Robert De Niro in *Mean Streets*

una storia bellissima da cui avevamo pensato di trarre un film. Racconta di un uomo che torna a New York nel 1880 per risolvere un caso criminale. Mentre i miei amici leggevano e parlavano del libro, io guardavo tra gli scaffali della libreria del cottage, che avevamo preso in affitto, cercando di trovare qualcosa di interessante. E l'ho trovato: *Gangs of New York*. Me lo sono letto tutto d'un fiato. Vi ho trovato il folklore della vecchia New York, e storie che sembravano accordarsi perfettamente con i miei ricordi e con le idee che mi ero fatto ascoltando i racconti sulla vecchia chiesa. Gli anni intorno alla metà dell'800 hanno rappresentato un periodo straordinario per le classi più umili, per gli operai e anche per la malavita.

Mentre *The Age of Innocence* presenta una violenza civilizzata, *Gangs of New York* ci parla di un'epoca in cui la società era spaccata in tribù continuamente in guerra fra loro. Le gang di quel periodo avevano un orientamento politico, diversamente da quelle di oggi. I cosiddetti "nativi" si contrapponevano agli immigrati. Dal 1840 fino al 1880 arrivavano fino a quindicimila irlandesi alla settimana a New York, senza lavoro...

Gli irlandesi erano cattolici e arrivavano in città senza un lavoro, senza conoscere l'inglese. La maggior parte di loro parlava solo gaelico. Ma tutti diventavano cittadini americani e votavano secondo le direttive dell'Arcivescovo, che prendeva ordini direttamente dal Papa.

Gli americani avevano appena combattuto una rivoluzione per essere indipendenti dal punto di vista religioso. Gli irlandesi, perciò, costituiva-

no una minaccia per i valori in nome dei quali avevano combattuto. A volte i "nativi" si sentivano più a loro agio con gli ex schiavi africani – che erano protestanti – che con i cattolici irlandesi. New York era stata straordinariamente coinvolta nella tratta degli schiavi, prima della rivoluzione. I coloni inglesi e olandesi ne possedevano molti, ma dopo la rivoluzione questi schiavi erano stati dichiarati "liberi".

Il film tratta del periodo storico, abbastanza complicato, che va dal 1846 al 1863. In un certo senso, è anche un omaggio al cinema epico americano. Il padre di un bambino viene ucciso in una battaglia tra irlandesi e "nativi", che si combatte nel 1846 e viene perduta dagli irlandesi. Il bimbo viene rinchiuso per 15 anni in un riformatorio. Quando esce, è ossessionato dalla vendetta e dalla voglia di uccidere.

La vicenda di questo leader dei "nativi" è basata sulla storia vera di Bill the Butcher, un macellaio che venne ucciso da un irlandese e proclamato primo martire dai "nativi". Il suo funerale fu il primo grande funerale di una "vittima" degli "orrendi" irlandesi. Tutto questo avvenne nel 1856. Nel film, tuttavia, abbiamo cambiato molte cose. Abbiamo provato a far vedere, oltre al conflitto e alla vendetta personale, anche altri elementi presenti nella società dell'epoca, specialmente durante la guerra civile americana, la quale scoppia nel 1863, con una serie di tumulti conosciuti come *Draft Riots,* i tumulti più violenti della storia americana. La guerra civile arrivava a New York, e coincideva con la prima coscrizione obbligatoria. Chi era in grado di pagare trecento dollari, però, poteva evitare la chiamata. All'inizio si pensò che i *Draft Riots* fossero una reazione contro la coscrizione obbligatoria, poi che fossero un'insurrezione armata provocata nel Sud dagli inglesi... I tumulti dentro New York durarono quattro giorni e quattro notti, durante i quali la città fu messa a ferro e fuoco. Dal secondo giorno i "nativi" attaccarono tutti gli africani e li uccisero impiccandoli ai lampioni. Ci sono nel film esempi di razzismo veramente fuori dal comune.

Ho cominciato a scrivere la sceneggiatura con Jay Cocks, agli inizi degli anni '70. Voi sapete che ho un rapporto molto speciale e molto, molto forte, con il cinema italiano, e con i film meravigliosi che sono usciti dal vostro paese negli anni '60-'70, e che sono stati in buona parte prodotti da Grimaldi. All'epoca non facevo altro che andare avanti e indietro, tra Los Angeles e Roma. Il mio agente mi fece incontrare Grimaldi e così cominciammo a pensare alla realizzazione del film, che, se ben ricordo, venne annunciato per la prima volta nel 1977, quando Grimaldi stava producendo *Novecento* di Bertolucci. Poi, nel 1980, dopo *Heaven's Gate*, a Hollywood le cose cominciarono a cambiare. Un regista non riusciva più ad avere grossi finanziamenti per fare un film personale... Così, sono tornato a casa, a New York, e ho cominciato tutto da capo, mettendo da parte *Gangs of New York* perché era un progetto troppo costoso. Ogni

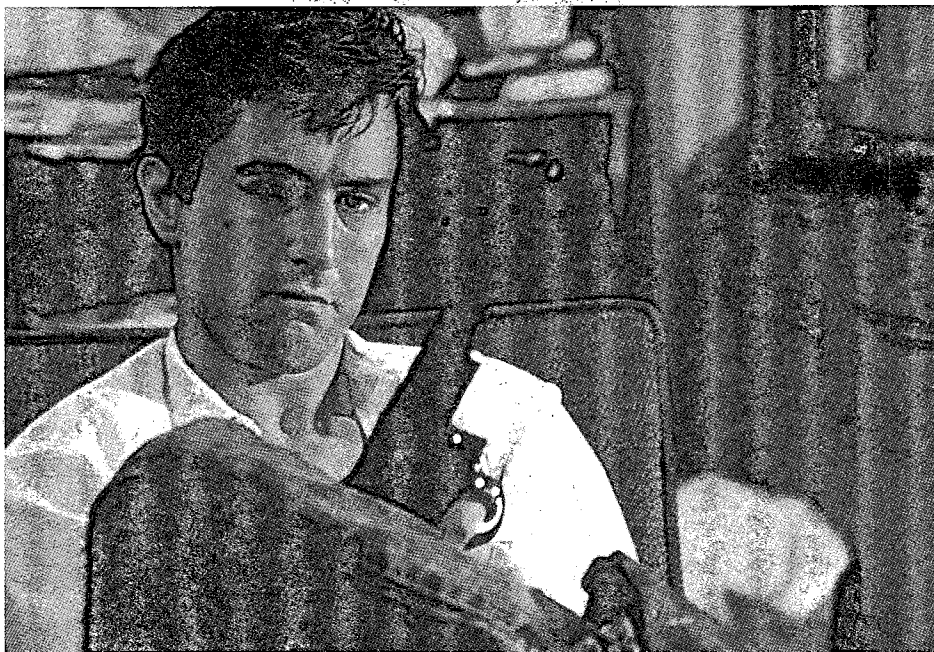
Jodie Foster (al centro) e Robert De Niro in *Taxi Driver*

tanto lo riprendevo in mano, ma poi lo abbandonavo di nuovo. Oggi nessuno dei luoghi raccontati nel film esiste più. Perciò, non abbiamo potuto girarlo a New York.

Per me *Gangs of New York* è molto interessante perché mette in questione cosa veramente sia un americano.

Lei ha affermato parecchie volte che nel sistema americano un regista può fare un film per se stesso dopo che ne ha fatto uno per l'industria.

Mi piace pensarla così, ma oggi come oggi non ci si riesce sempre, perché il sistema di Hollywood non funziona più come negli anni passati. John Ford poteva fare tre film in un anno perché il sistema classico prevedeva, rispetto a oggi, molto meno lavoro di montaggio. I film venivano montati in due settimane, come in una fabbrica. Oggi io impiego almeno un anno, un anno e mezzo, per portare a termine un film. Nove, dieci, a volte sei mesi sono dedicati al montaggio. In America dicono che sono un ossessivo. Agli inizi degli anni '90, hanno cominciato a parlare della mia attenzione ossessiva ai dettagli. Ma un regista deve fare appunto questo: occuparsi dei dettagli. I bicchieri sono qui... questo bicchiere d'acqua è così o è così... leva quella bottiglia...

Credo, tuttavia, che Hollywood stia tornando ad essere, in un certo senso, la fabbrica che era un tempo: un regista oggi può fare due film all'anno, con tre montatori che lavorano per lui. Il suo film può uscire in

Robert De Niro in *Taxi Driver*

due settimane. Una mattina, Harrison Ford, mentre stava andando a lavorare sul set di *The Fugitive*, è passato davanti a un cinema che annunciava l'uscita del suo film. *The Fugitive* era già sulla locandina, e ancora lo stavano girando!

Negli anni '70-'80 le cose non funzionavano così. Non tutti i miei film, comunque, hanno avuto bisogno di tempi lunghi per il montaggio. Ad esempio *Goodfellas* è stato montato molto velocemente, perché era già tutto previsto a livello di sceneggiatura. Con questo film, ho cercato di sperimentare quanto velocemente si potesse raccontare una storia. Un altro esperimento è stato *Cape Fear*, che ho affermato di aver realizzato per gli Studios.

Per Cape Fear *aveva preparato anche degli story-boards?*

Certo, non c'è altro modo per girare le scene d'azione.

È l'unico film in cui ha usato uno story-board?

Oh no, l'ho fatto per quasi tutti i miei film: *Mean Streets*, *Boxcar Bertha*, *Alice Doesn't Live Here Anymore*, *Taxi Driver*, *The Last Waltz* e *Raging Bull*, dove tutti gli incontri di boxe erano stati disegnati. Non l'ho fatto per *New York, New York*.

Tornando al problema di lavorare per gli Studios, credo di aver messo in *Cape Fear* qualcosa di mio e quindi di non aver confezionato un autentico prodotto da Studios.

Una volta si diceva che per fare un film diretto, con lo stile narrativo di Hollywood, bisognava essere umili. Io non lo sono. Anche se amo moltissimo il vecchio cinema hollywoodiano, il mio nutrimento, la mia ispirazione, il mio ringiovanirmi di volta in volta vengono dal cinema europeo e dal cinema indipendente. E più faccio film, più mi rendo conto che non avrei mai potuto essere come i registi di Hollywood di una volta, che pure ho amato tanto. Penso a Hawks, Ford, Hitchcock. Mi piacevano i loro film, prima ancora che i critici dicessero che dovevano piacerci. Per tanto tempo questi film erano stati considerati stupidi, di puro intrattenimento.

Il mio interesse per il cinema europeo risale a tanto tempo fa. Ho appena fatto la prima parte di un documentario sul cinema italiano. Quando ero piccolo soffrivo di asma e non potevo fare vita "normale" con i miei coetanei. I miei genitori venivano dalla classe operaia, non avevano libri e non leggevano mai; non sapendo cosa fare insieme a me, mi portavano al cinema. Il mio documentario comincia così: racconto che nel 1948 mio padre comprò un televisore. Il venerdì sera a New York venivano trasmessi film per la comunità italiana e, siccome solo noi avevamo il televisore, tutti i parenti venivano a casa nostra. In quel piccolo televisore vidi l'immagine di un uomo che galleggiava sull'acqua con un cartello su cui era scritto *partigiano*. Nel film la gente parlava esattamente come le persone che lo stavano guardando. I miei nonni cominciarono a piangere. Era *Paisà*. È stato il grande shock della mia infanzia, mai superato! Poi ci furono *Ladri di biciclette*, *Roma città aperta*, *Sciuscià*, ma *Paisà* mi ha sconvolto più di tutti, per le sue immagini, le sue storie tutte diverse. Ero ancora bambino, non sapevo nulla dell'Europa, non avevo idea di cosa fosse la guerra, ma capivo che tutto quello che vedevo era vero. Anche certi film hollywoodiani erano altrettanto belli, artistici e pieni di verità, ma non allo stesso modo. Attraverso gli anni, mi è rimasto il ricordo dei miei genitori e dei miei parenti che dicevano: «Questa è la realtà, questo è veramente vero».

Quando mi sono dovuto confrontare col problema di fare un film per me o per gli Studios, quando ho dovuto scegliere dove mettere la macchina da presa, come montare una scena, o semplicemente definire il soggetto del film, mi sono sempre basato su ciò che pensavo fosse la verità. Sono sempre stato perseguitato da quelle immagini. Così non posso fare film di puro intrattenimento. Ci ho provato! Ma non ci riesco. *New York, New York* è un musical hollywoodiano con un film di Cassavetes appiccicato sopra. In esso ho cercato di realizzare una sorta di connessione tra il cinema di Hollywood che amo, fatto di bei colori, bei costumi, di trucco e scenografie finte, e quello che sapevo essere la realtà dei rapporti. L'idea forse era buona, ma non ha avuto molto successo!

Vorrei chiederle di parlarci più in dettaglio del suo metodo di lavoro in sede di sceneggiatura, del suo rapporto con gli attori, e con gli altri collaboratori, direttori della fotografia, montatori, ecc.

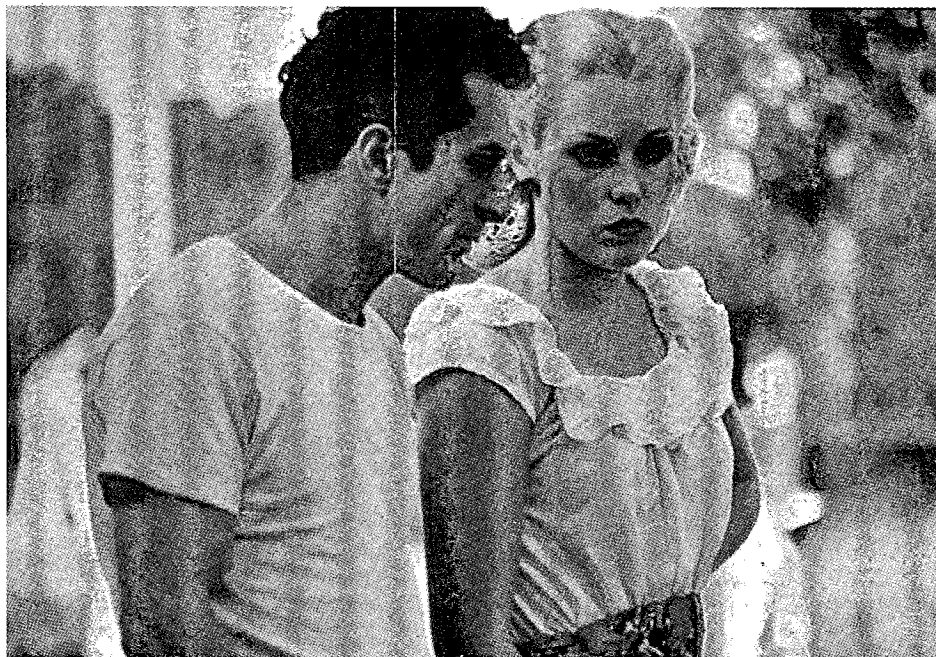
Liza Minnelli e Robert De Niro in *New York, New York*

Ogni film ha una storia diversa. *Mean Streets*, ad esempio, è legato a un'esperienza personale. Ho scritto la sceneggiatura insieme a un amico. Agli attori, De Niro e Keitel, si devono le improvvisazioni migliori. È stato un film difficile perché avevamo a disposizione solo 24 giorni per girare. Il montaggio è stato fatto molto velocemente perché avevamo poco materiale.

Quando lavoravo per Roger Corman, dovevo montare un rullo al giorno. Nel giro di due settimane il film era pronto. Era necessaria molta disciplina!

Non voglio parlare di ciascuno dei miei film, ma, per esempio, *Taxi Driver* è stato scritto completamente da Paul Schrader, con due improvvisazioni di De Niro e Keitel: l'incontro con Harvey sulla porta e, naturalmente, la scena di De Niro davanti allo specchio. La sceneggiatura, tuttavia, era solidissima. Schrader è venuto sul set una sola volta per dire «buongiorno».

In *New York, New York* ho provato a sperimentare, a non avere una sceneggiatura ma a lavorare sulle situazioni e sulle relazioni. Non ha funzionato molto bene dal punto di vista dei costi, perché avevo voluto ricreare il vecchio stile hollywoodiano, con un sacco di scenografie, che richiedevano molte spese.

Raging Bull lo ha voluto De Niro, che teneva a quel ruolo. De Niro ed io amiamo le stesse cose, e le storie che ci piacciono sono per lo più portate avanti dai personaggi. Mi diverto a vedere i film che si basano su una storia, ma non li so fare: quando cerco di raccontare una storia in modo asso-

Robert De Niro e Cathy Moriarty in *Raging Bull*

lutamente lineare, attraverso i fatti, mi confondo. Alla fine anche per *Raging Bull* è arrivato Paul Schrader. Martin Mardik aveva lavorato alla sceneggiatura per due anni. Quando Paul arrivò, eravamo bloccati. Paul riprese la storia dalla parte centrale, e mise a fuoco gli elementi giusti come il senso di colpa ecc. Nel frattempo mi ammalai. Dopo la guarigione, decisi che dovevamo lavorare con De Niro. Così andammo tutti insieme su un'isola per riscrivere la sceneggiatura. *Raging Bull* è nato in questo modo e anche *King of Comedy*, voluto nuovamente da De Niro e sceneggiato da Paul Zimmerman.

Ho provato a lavorare con tanti scrittori, ma ho trovato sempre una grande difficoltà a ottenere una sceneggiatura che mi appartenesse completamente, come era accaduto con *Taxi Driver*, dove tutti aderivamo profondamente alla storia, la condividevamo fino in fondo, con la stessa passione e le stesse emozioni. Negli anni successivi ho cercato di ideare da solo le storie dei miei film, che poi sottoponevo agli sceneggiatori. Ho cominciato anche a firmare le sceneggiature a partire da *Goodfellas* e *The Age of Innocence*, che mi è stato proposto da Jay Cocks negli anni '80.

In certi miei film, come ad esempio *Goodfellas*, c'è molta improvvisazione, ma solo all'interno delle singole scene. Al contrario, in *The Age of Innocence* i dialoghi sono costruiti con estrema precisione e non ci sono improvvisazioni. Anche in *Kundun* ce ne sono molto poche.

Gangs of New York ha rappresentato un nuovo punto di partenza. Molti sceneggiatori hanno lavorato con me e con gli attori, e il film si è

evoluto parecchio nei primi mesi di riprese. La verità è che sono stato affascinato per così tanto tempo da quel mondo e da quelle vicende che ho dovuto scegliere quali elementi della storia volevo raccontare. Ce ne erano talmente tanti che avrei potuto farne diversi film. Per concludere, direi che di solito lavoro a stretto contatto con lo scrittore, e a volte firmo la sceneggiatura insieme a lui.

E il rapporto con gli attori?

Amo molto gli attori. Penso a Cassavetes, amo la gente dei suoi film. L'attore può dare qualcosa di assolutamente inaspettato. Quando la storia lo richiede e quando l'attore conosce il mondo che viene raccontato, sono aperto all'improvvisazione, che può anche riguardare la parte psicologica ed emotiva di un personaggio. Quando c'è accordo con l'attore e lo sceneggiatore, la situazione è ideale. Le uniche minacce possono venire dal piano di lavorazione e dalle risorse finanziarie. E avere più soldi, penso, significa avere meno libertà.

Gangs of New York *è anche una metafora dell'America di oggi?*

Non si può sfuggire al confronto con l'oggi. L'America è un paese con così tante religioni, razze, culture diverse... Credo che in ultima analisi il problema non sia politico quanto umano.

Lei si sente un regista indipendente?

Sono diviso! All'inizio avrei voluto essere un regista di Hollywood, sulla scia di Orson Welles e John Ford. Ma ero innamorato anche di *Shadows*. Cassavetes aveva dimostrato che si poteva girare nelle strade di New York, senza bisogno di uno Studio. Così feci *Mean Streets*. Il film si vendette e io diventai qualcuno. Negli anni '70 il clima di Hollywood era molto amichevole nei confronti degli autori, perciò ho creduto di appartenere a quel mondo. Poi nel 1980 le cose sono cambiate, e ovviamente mi sono reso conto che non appartenevo a quel mondo. E così, in un certo senso, ora sono costretto a pensarmi come un regista americano indipendente, anche se molti dei miei film sono stati realizzati con gli Studios. Del resto, anche Stanley Kubrick, un altro idolo, era a suo modo un indipendente.

Nei tempi in cui frequentava la New York University era un ammiratore di Ingmar Bergman. Poi, finita la scuola, ha fatto i suoi primi film con Roger Corman. Questa esperienza ha comportato la distruzione dei valori precedentemente acquisiti? Cosa ha imparato dalla scuola e cosa da Corman?

È una bella domanda. Sì, ho combattuto cinque o sei anni, prima di finire il mio primo film indipendente, *Who's That Knocking at My Door?*. Eravamo privi di organizzazione e di disciplina: nel giro di cinque anni il film è cambiato tre volte. Contemporaneamente avevo iniziato la regia di

un altro film indipendente [*The Honeymoon Killers*], ma mi hanno cacciato dopo una settimana. Per delle buone ragioni! Perché volevo girare in piano-sequenza, senza capire il valore del piano-sequenza, alla maniera di Ophüls, di Dreyer. E c'era anche un altro problema: non sapevo gestire il racconto. Quando Roger Corman mi diede la possibilità di girare *Boxcar Bertha* decisi che avrei imparato a raccontare una storia narrativamente lineare in 24 giorni di riprese. Non l'avevo mai fatto prima. Si doveva montare in tre settimane. Ciò che ricavai da questa esperienza fu che girai *Mean Streets* con buona parte della stessa troupe.

Feci vedere il primo montaggio di *Boxcar Bertha* a Cassavetes che era un mio ammiratore e aveva amato *Who's That Knocking at My Door?*. Egli mi abbracciò e mi disse: «Vieni qua! Hai passato un anno della tua vita a fare una cacata! Non lo fare mai più! C'è qualcosa che vuoi fare?». Gli risposi che avevo la storia di *Mean Streets*, a cui stavo lavorando. «E allora che aspetti? – disse Cassavetes – Tiralo fuori dal cassetto e fallo!».

Per un anno, grazie a Jay Cocks, andai a tutte le feste, a tutti i party: volevo assolutamente fare il film; quasi mi feci cacciare tanto ero diventato insistente, veramente odioso... E finalmente, attraverso uno di questi giri, Jay Cocks trovò i finanziamenti. Incontrai Jonathan Taplin che mise i soldi per *Mean Streets*, a patto che girassi con la troupe di Corman.

Roger mi disse che avevo fatto un buon lavoro per *Boxcar Bertha*, che ero stato veloce, e che *Mean Streets* sarebbe costato meno se avessi girato a Los Angeles. Suo fratello Gene aveva appena finito *The Cool Breeze*, una versione nera di *The Asphalt Jungle* [*Giungla d'asfalto*, John Huston, 1950], girato a Harlem, o forse a Los Angeles, non ricordo. Roger mi disse: «Allora Marty, so che tu hai questa storia, *Mean Streets*. Saresti disposto a fare dei piccoli cambiamenti? Potresti farne una versione africana?». Gli risposi prima che avevo bisogno di un po' di tempo per pensarci, e poi che non era proprio possibile.

Con la sua troupe girammo sei giorni e sei notti a New York e altri 20 giorni a Los Angeles, per gli interni. In totale 26 giorni di riprese. Attraverso il montaggio ho potuto ottenere che De Niro sparasse su una finestra di Los Angeles da un tetto di New York.

Non sento di avere alcun legame personale con *Boxcar Bertha*, nemmeno con la scena finale della crocifissione, che era già prevista in sceneggiatura. L'abbiamo girata il giorno del mio ventinovesimo compleanno, il 17 novembre. Esattamente un anno dopo, quando ho compiuto trent'anni, ho girato la scena dei ragazzi in macchina di *Mean Streets*. Solo allora ho veramente imparato come si fa un film, e ho conosciuto Barbara Hershey e David Carradine con cui è stato fantastico lavorare.

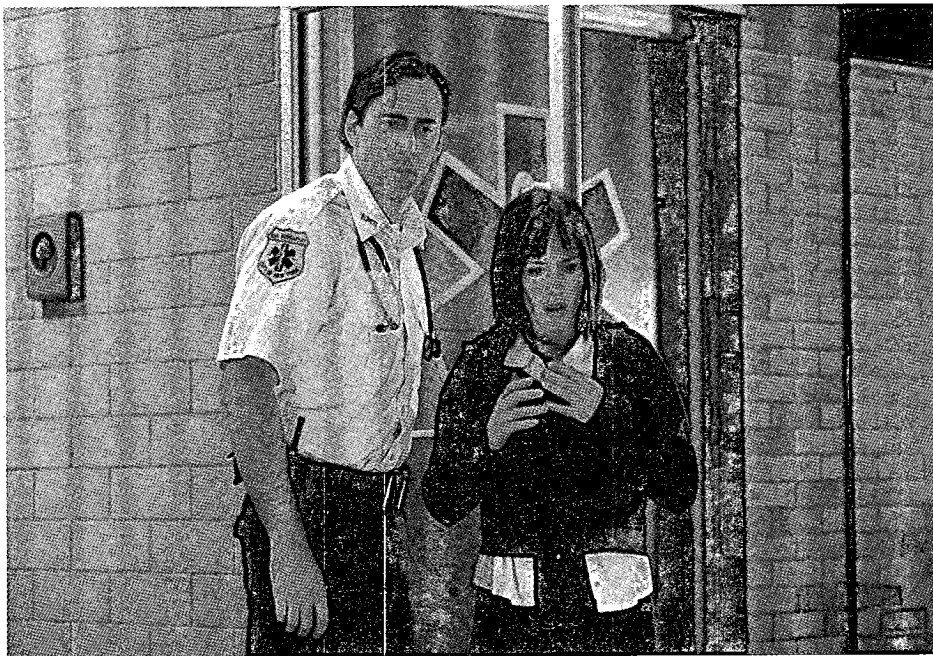
Gangs of New York *è stato girato rispettando l'ordine progressivo delle sequenze?*

Winona Ryder (al centro) in *The Age of Innocence*

No, soprattutto perché ci sono stati molti fattori deterrenti, in modo particolare la disponibilità degli attori. Ma mi sarebbe piaciuto girare in continuità e in alcuni casi ci ho provato. Per la verità ci provo sempre.

Cosa pensa del cinema italiano degli ultimi vent'anni?

Ho visto molti film nella mia vita, e mi sono reso conto che non vado molto d'accordo con il cinema contemporaneo. Soprattutto negli anni '80, ho visto tante cose che non mi hanno emozionato quasi per niente. Ho smesso anche di leggere le riviste di cinema. Ora come ora, ho alcuni – pochi – amici che mi segnalano certi stili emergenti o certi gruppi di cineasti.

Quanto ai film italiani, non ne ho visti molti negli ultimi quindici anni. A dire il vero cerco incoraggiamento e linfa piuttosto nei film più vecchi, americani ed europei. Però mi è sempre interessato il cinema cinese. Sono stato in Cina nel 1984 con Imamura e altri registi, per partecipare a un simposio che si teneva a Pechino e Shanghai. Tra il pubblico c'erano Zhang Yimou e gli altri, Chen Kaige e anche Tian Zhuangzhuang che ha fatto *Daomazei* [Il ladro di cavalli, 1986]. Erano tutti lì, così ci siamo conosciuti; anni dopo, improvvisamente ho visto *Huang Tudi* [*Terra gialla*, 1984] di Chen Kaige e l'ho trovato fantastico. Allora ho iniziato a guardare tutto quello che facevano i cinesi, e ancora oggi mi tengo al corrente sul loro cinema. Il migliore che ho visto – ma non ne ho visti molti –, il film che mi ha commosso di più e che penso rap-

Nicholas Cage e Patricia Arquette in *Bringing Out the Dead*

presenti una straordinaria novità nel cinema mondiale, è stato fatto a Pechino da un giovane, Jia Zhangke, e si intitola *Zhantai/Platform*. Si ha l'impressione che il nuovo cinema cinese stia reagendo contro la sontuosa tradizione precedente. Non dico che stiano criticando i vecchi film, ma le radici che ho visto in questa e in qualche altra opera vengono sicuramente dal neorealismo italiano.

Perché il progetto di Clockers *non è andato in porto e il film è stato girato da Spike Lee?*

Clockers viene da un libro di Richard Price, con il quale avevo lavorato. Ma conoscevo poco il mondo degli spacciatori, non mi ci sentivo a mio agio, o almeno non abbastanza da poterlo descrivere onestamente come mi sarebbe piaciuto. Anche il mondo della polizia non lo capivo. Insomma, avrei avuto problemi a misurarmi con queste due realtà.

Da quale esigenza è nata l'idea di Kundun*?*

Avevo una gran voglia di provare a raccontare una storia non alla maniera occidentale. È stato molto difficile perché in certi casi – penso soprattutto al Dalai Lama – mi sono trovato di fronte a "non azioni". Per rappresentare la non azione ho dovuto cercare un nuovo modo di girare e di montare. È stata un'esperienza molto speciale per me. Il film è stato completamente rifatto in sede di montaggio. In un certo senso esso è vi-

cino a *Francesco giullare di Dio* di Rossellini, per l'idea di usare monaci veri. Ci sono solo uno o due attori cinesi.

Hollywood mi ha dato i soldi per fare il film nel modo migliore. Le scene sono di Dante Ferretti. Mi sono potuto permettere molti giorni di riprese, perché ho girato in Marocco, dove i costi sono molto più bassi. Ho avuto modo di sperimentare sulla forma. *Kundun* è un film molto speciale, non so se funziona o meno, ma ogni tanto mi piace rivedermelo.

È la saturazione della cultura occidentale che porta a volgere lo sguardo verso altri modelli culturali?

Probabilmente l'idea di fare *Kundun* viene anche da questo. È stato un tentativo di scappare da quella specie di pazzia martellante che grava sulla società occidentale e che è data dalla troppa informazione. È stata una sorta di esplorazione di altri mondi per trovare un po' di pace. Non sono però così ingenuo da non rendermi conto che ci sono molti problemi anche nella società tibetana, di cui tuttavia il film non parla. *Kundun* è semplicemente la storia di un uomo che vive secondo i propri valori spirituali, riguarda in definitiva un'esperienza umana più che culturale. Non potrei mai fare un film in Italia o in Francia, perché non è la mia cultura, non so cosa accade politicamente... D'altra parte Fellini diceva che non avrebbe mai potuto fare un film in America.

Non sono un prodotto della odierna società europea. Ma anche in America, essendo di New York, mi sento tagliato fuori dal resto del paese. Riesco, sì, ad avere informazioni dai giornali e dalla televisione, ma mi sento isolato anche dalla cultura americana. Forse dipende soltanto dal fatto che sto invecchiando e la vecchiaia taglia fuori!

Trovo che ci siano molte ripetizioni: i giovani scoprono cose che noi conosciamo già, sia nel teatro, sia nella musica, sia nel cinema. È una vecchia storia... Mi piacerebbe vedere qualcosa di nuovo per poter imparare qualcosa. Con *Platform*, che ho visto in videocassetta, non mi sono preoccupato di imparare, sono stato solo coinvolto emotivamente. Non c'è dubbio che il fatto di sentirmi estraneo rispetto ad altre culture mi precluda molto spesso di conoscere le nuove realtà cinematografiche. Posso apprezzare il cinema di Hong Kong e di Taiwan, ma nell'immediato non mi emoziona. Forse dovrei dedicargli più tempo, dovrei insegnare a me stesso come guardare in modo nuovo questi film fatti in modo nuovo, che mi incuriosiscono.

Lei ha fatto degli straordinari piani-sequenza in The Age of Innocence *o in* Goodfellas, *ma altre volte ha usato un montaggio molto veloce, molto nervoso. Quali sono le ragioni di queste diverse scelte stilistiche?*

Penso che per il piano-sequenza ci sia bisogno di un elemento di rivelazione, a livello emotivo e perfino a livello narrativo. Un buon esempio di ciò che intendo per rivelazione a livello narrativo si può vedere in *Untou-*

Leonardo Di Caprio e Daniel Day Lewis (al centro) in *Gangs of New York*

chables. Brian De Palma ha girato una lunga scena con la steadycam che si conclude con l'uccisione di Charles Martin Smith dentro un ascensore. In questa scena ha trovato un modo meraviglioso di muovere gli attori e di raccontare con le immagini. Chiunque può girare una lunghissima inquadratura ed esserne tecnicamente e professionalmente all'altezza. Bisogna chiedersi cosa si sta cercando di raccontare e perché si sceglie di farlo in quel modo. Vogliamo solo dimostrare che lo sappiamo fare tecnicamente, oppure vogliamo emozionare il pubblico? Il piano-sequenza oggi è molto interessante perché con l'uso dei computer, che comporta la frammentazione visiva, è come se l'immagine, in un certo senso, fosse morta. La frammentazione delle immagini è probabilmente legata a un nuovo modo di comunicare che appartiene alle generazioni del futuro. Io sono troppo vecchio, non so usare il computer, sono capace solo di accendere la televisione e mettere il DVD. Forse adesso si sta creando un nuovo modo di guardare. È per questo che mi ha interessato tanto quel film cinese, *Platform*, perché c'erano molte inquadrature lunghe, diverse da quelle di Taiwan. Ti costringeva a guardare l'immagine, a essere con quelle persone.

Vorrei sapere qualcosa sull'uso del suono, delle canzoni, della musica nei suoi film.

Come sapete, in America si lavora sempre in presa diretta. Durante la mia infanzia la musica faceva parte integrante del quartiere in cui vivevo,

faceva da sottofondo alla mia vita. Ad esempio, guardavo dalla finestra qualcuno che stava litigando: era già una colonna musicale. Una colonna fatta di opera italiana, lo swing di Benny Goodman e il rock and roll, e anche di canzoni napoletane. Avevo pure provato a realizzare un filmino in 8mm: non avendo una lira, mi ero servito della macchina da presa di certi amici, e avevo messo insieme musiche da Prokof'ev, Django Reinhardt e il rock and roll... Poi ho visto *Scorpio Rising* (1964) di Kenneth Anger che mi ha spinto ancora di più su questa strada. L'unica vera colonna sonora scritta apposta per un mio film è quella di *Taxi Driver*, di Bernard Herrmann, e poi la musica di Elmer Bernstein per *The Age of Innocence*.

Lei non ha mai paura?

Sì, la mediocrità mi spaventa. Sono un nevrotico, ho paura di tutto, di volare... E quando si fa un film si ha paura ogni giorno. Cerco di reagire contrastando la paura con il senso dell'umorismo, anche perché la posta in gioco è alta. Una risata ha un grosso potere terapeutico. Le persone della troupe non si avvicinano a me fino a quando non hanno sentito la mia prima risata. Certe volte ci vuole mezz'ora, altre volte quarantacinque minuti...

Filmografia

- *What's a Nice Girl Like You Doing in a Place Like This?*, 1963, cm
- *It's Not Just You, Murray!*, 1964, cm
- *The Big Shave*, 1967, cm
- *Who's That Knocking at My Door?* (*Chi sta bussando alla mia porta?*), 1968
- *Street Scenes*, 1970
- *Boxcar Bertha* (*America 1929: Sterminateli senza pietà*), 1972
- *Mean Streets* (*Mean Streets-Domenica in chiesa, lunedì all'inferno*), 1973
- *Italianamerican*, 1974 (mm, serie tv *Storm of Strangers*)
- *Alice Doesn't Live Here Anymore* (*Alice non abita più qui*), 1974
- *Taxi Driver*, 1976
- *New York, New York*, 1977
- *The Last Waltz* (*L'ultimo valzer*), 1978, mm
- *American Boy: A Profile of Steven Prince*, 1978, mm
- *Raging Bull* (*Toro scatenato*), 1980
- *The King of Comedy* (*Re per una notte*), 1983
- *After Hours* (*Fuori Orario*), 1985
- *Mirror, Mirror*, 1985 (cm, serie tv *Amazing Stories*)
- *The Color of Money* (*Il colore dei soldi*), 1986
- *Armani I*, 1986, cm promozionale
- *Bad*, 1987, video musicale
- *The Last Temptation of Christ* (*L'ultima tentazione di Cristo*), 1988
- *Somewhere Down the Crazy River*, 1988, video musicale
- *Armani II*, 1988, cm promozionale
- *Life Lessons* (*Lezioni di vero*, episodio del film *New York Stories*), 1989
- *Made in Milan*, 1990, cm promozionale
- *Goodfellas* (*Quei bravi ragazzi*), 1990
- *Cape Fear* (*Cape Fear-Il promontorio della paura*), 1991
- *The Age of Innocence* (*L'età dell'innocenza*), 1993
- *Casino* (*Casinò*), 1995
- *A Personal Journey with Martin Scorsese Through American Movies* (*Viaggio personale con Martin Scorsese nel cinema americano*), 1995, doc.
- *Kundun*, 1997
- *Bringing Out the Dead* (*Al di là della vita*), 1999
- *Il mio viaggio in Italia*, 2001 (prima versione: *Il dolce cinema*, 1999), doc.
- *Gangs of New York*, 2001

Si è svolta a Parigi, presso l'Auditorium du Louvre, dal 6 aprile al 17 giugno di quest'anno, l'amplissima retrospettiva *Rossellini - cinéma et télévision*, realizzata in coproduzione fra l'Istituzione Roberto Rossellini e l'Auditorium du Louvre, con la partecipazione dei «Cahiers du Cinéma» e la collaborazione della SNC-Cineteca Nazionale e di altre istituzioni. In tale occasione è stato pubblicato il volume *La télévision comme utopie*, edito dai «Cahiers du Cinéma» e dall'Auditorium du Louvre, a cura e con introduzione di Adriano Aprà, che raccoglie testi di Rossellini sulla sua esperienza didattica e televisiva. Si è svolto inoltre, sempre all'Auditorium, il 15 e 16 giugno, il convegno internazionale, a cura di Alain Bergala, *Education intégrale - Les télévisions de Rossellini*, con interventi di Adriano Aprà, Alain Bergala, Peter Burke, Jean D'Yvoire, David Forgacs, Tag Gallagher, Enrico Ghezzi, Yves Hersant, Fereydoun Hoveyda, Dominique Païni, Alessandro Pamini, Jérôme Prieur, Jacques Rancière, Abraham Segal, Enrique Seknadje-Askénazi. Nel numero 5 di «Bianco & Nero» (settembre-ottobre 2001) abbiamo pubblicato gli interventi di Adriano Aprà, David Forgacs e un testo di Rossellini intitolato *Per un buon uso degli audiovisivi*. Questo numero è invece dedicato interamente al progetto *Islam* di Rossellini e propone, insieme all'intervento di Fereydoun Hoveyda, alcuni scritti inediti del regista.

Ringraziamo per l'autorizzazione a usare i materiali del convegno francese Philippe-Alain Michaud, responsabile della programmazione cinema dell'Auditorium.

Le fotografie che illustrano il dossier riguardano prevalentemente i film girati da Rossellini nei paesi islamici e provengono dall'archivio Aprà e dall'archivio Rossellini della Cineteca Nazionale.

Il progetto rosselliniano sulla civiltà musulmana

Fereydoun Hoveyda

Rossellini cominciò a pensare di realizzare uno o più film sui paesi d'Oriente, e più in particolare sulla civiltà musulmana, fin dal 1954. Aveva appena terminato *La paura*, tratto da una novella di Stefan Zweig. Il suo matrimonio con Ingrid Bergman era in crisi. L'insuccesso commerciale dei suoi film con la celebre attrice hollywoodiano-svedese lo amareggiava. Sentiva il bisogno di un cambiamento di ambientazione, di atmosfera e soprattutto di direzione nella propria opera.

Nell'autunno di quell'anno un amico comune, Enrico Fulchignoni, che come me lavorava all'UNESCO, mi disse che Roberto, al quale aveva fatto il mio nome, desiderava incontrarmi. Il celebre cineasta aveva intenzione di andare in India e voleva percorrere il tragitto in automobile attraversando la Iugoslavia, la Grecia, la Turchia, l'Iran e il Pakistan. Voleva che gli dessi delle informazioni sui paesi musulmani che non conosceva, tanto più che in India esisteva una consistente minoranza musulmana.

Fulchignoni mi chiese se ero disposto a rispondere per alcune serate alle sue domande. Come potete immaginare, non ebbi un attimo di esitazione. Al mio arrivo a Parigi subito dopo la guerra, nel 1946, due erano infatti i film che mi avevano entusiasmato: *Citizen Kane* e *Roma città aperta*. Malgrado l'abisso che li separava trovavo un non so che di comune in Orson Welles e Roberto Rossellini. Questo "non so che" mi divenne più chiaro solo diversi anni dopo: entrambi i cineasti erano dei *demistificatori*. Ma questa è un'altra storia su cui tornerò più tardi, se ne avrò il tempo.

Seguii dunque Fulchignoni nei corridoi dell'hotel Raphaël in cui alloggiava Rossellini. Ero un po' a disagio. La notorietà, anche quella dei personaggi di attualità, mi intimidiva. Non so se conoscete l'hotel Raphaël. È molto diverso dai grandi alberghi moderni. Le pareti ricoperte di imitazioni del grande maestro fiorentino, gli alti soffitti decorati con stucchi dorati, le luci soffuse, i tappeti spessi, l'intero arredamento insomma contribuiva a "solennizzare", se così si può dire, l'atmosfera. Mi sembrava di essere un ambasciatore che seguendo il capo del protocollo andasse a consegnare le credenziali a un qualche potente capo di Stato! Lo spettacolo che si offrì ai miei occhi annullò di colpo qualsiasi gravità: un uomo grasso in maniche di camicia, mollemente adagiato su una poltrona Luigi XV, con le palpebre

socchiuse, le mani intrecciate sul ventre prominente. Mi tornò in mente la frase con cui Cocteau caratterizzava Rossellini: «Una belva sonnecchiante». Con un gesto stanco il maestro ci invitò a sederci. Ma non appena Fulchignoni enumerò le mie "competenze" i suoi tratti si animarono e da quel momento in poi non la smise più di muoversi e di parlare.

Iniziò con un elogio della pigrizia:

> Confronti – disse – la statuaria greca con quella romana. Ad Atene gli eroi si ergono, marziali, con i muscoli tesi, pronti all'azione. A Roma, contrasto assoluto: gli imperatori e i generali si presentano al pubblico seduti o, se sono in piedi, appoggiati a un muro o a una colonna.

E aggiunse:

> Nemmeno Dio disdegna la pigrizia: non si riposò forse dopo i sei giorni della creazione, lasciando che gli esseri umani commettessero tutti i peccati del mondo?

Ma, come mi sarei reso conto alla fine della serata, questi non erano altro che trucchi per incantare l'uditorio e confondere le tracce. In realtà, Roberto era un lavoratore instancabile, anche se era riuscito a convincere gli amici del contrario. Così, quando mise a punto il proprio sistema di carrello ottico comandato da un pulsante che teneva a portata di mano, Fulchignoni esclamò divertito: «Un prodotto della sua indolenza. Adesso può dirigere disteso su una sdraio!».

Ad ogni modo, Roberto mi interrogò a lungo sull'India, l'Iran, la Turchia, i paesi arabi, nei quali voleva girare film sul tipo di *Germania anno zero*. Per ogni paese voleva sentire fatti di cronaca o aneddoti raccontati dalla gente. Sosteneva che «i racconti e i fatti della vita quotidiana contengono più verità di qualsiasi dotta analisi». Quando, ad esempio, quella prima sera gli raccontai l'aneddoto dello Scià di Persia che, assistendo a un'esecuzione pubblica in boulevard Arago a Parigi, chiese che si mettesse sotto la ghigliottina il procuratore al posto del criminale, Roberto esclamò: «Che magnifica illustrazione di ciò che viene definito *dispotismo orientale*!». Nel 1956 gli raccontai il fatto di cronaca dell'ammaestratore di scimmie da cui il mio amico Chubak, il grande scrittore iraniano, aveva tratto una novella tragica. Roberto mi chiese di scrivere una sceneggiatura su una scimmia educata dagli esseri umani che torna tra le sue sorelle libere rimaste nel mondo animale. È il quarto episodio di *India*. Per tornare al nostro primo incontro, Roberto ci trattenne fino a tardi. Discutemmo di politica, di cultura, di religione. La sua curiosità era insaziabile. Assimilava molto rapidamente un'informazione e la tirava fuori diversi giorni dopo come se avesse un registratore nel cervello. All'alba ci davamo del tu.

Per capire meglio il suo progetto sulla civiltà musulmana, conviene collocarlo nel contesto dei film che produsse per la televisione. Subito

Rossellini sul set di *India*

dopo la proiezione di *India*, nella primavera del 1959, Jacques Rivette ed io lo intervistammo per i «Cahiers du Cinéma». A un certo punto Rivette gli chiese: «Perché non un semplice documentario, alla maniera di Flaherty?». Roberto rispose:

> Ciò che mi importava era l'uomo. Ho cercato di esprimere l'anima, la luce che è dentro a questi uomini [...] con tutto il senso delle cose che ci sono attorno. Le cose che sono attorno hanno un senso, *perché c'è qualcuno che le guarda* [sottolineatura mia] o perlomeno questo senso diventa unico per il fatto che qualcuno le guarda [...]. Se avessi voluto fare un documentario in senso stretto, avrei dovuto abbandonare quello che accadeva dentro, nel cuore degli uomini[1].

In questo Rossellini giunge, in anticipo, ad una delle conclusioni della fisica moderna: i teorici più moderni affermano che l'universo non può esistere senza gli uomini – e naturalmente le donne – che lo osservano.

Con Rivette gli chiedemmo inoltre: «Ciò che ha fatto in India ritiene che lo si possa fare altrettanto bene in Brasile, e persino in Francia, in Italia?». Fu allora che Rossellini rivelò un vasto progetto di cui la sua avventura indiana costituiva il prototipo sperimentale. Per lui, ormai, i moderni mezzi di diffusione presentavano al pubblico solo falsi problemi.

> Prima di tutto – disse – bisogna conoscere gli uomini così come sono [...]. Adesso che il mondo è diventato così minuscolo, si continua a non conoscersi per

Sul set del quarto episodio di *India*

nulla [...]. Oggi, mentre viviamo gomito a gomito, è estremamente importante cominciare a conoscerci [...]. [Solo così] si troverà una soluzione ai problemi che si presentano oggi[2].

Per Rossellini stava nascendo un mondo nuovo e i progressi scientifici e tecnologici mettevano in discussione la civiltà che avevamo conosciuto fino a quel momento. Quei progressi straordinari ci mettevano di fronte a problemi enormi. Bisognava, dunque, iniziare a conoscersi gli uni con gli altri.

Per quale ragione, allora – concluse – non fare lo sforzo di andare a vedere gli uomini ovunque, di cominciare a raccontarli agli altri uomini, mostrare che il mondo è pieno di amici e non di nemici, anche se ci sono dei nemici? [...]. Il cinema, che funzione può avere? Quella di mettere gli uomini di fronte alle cose, a delle realtà così come sono, e di far loro conoscere altri uomini, altri problemi.

E nella stessa conversazione aggiunse:

Ho cominciato a fare delle trasmissioni per la televisione. E lì potevo, oltre a fornire le immagini, dire e spiegare certe cose. Ho così cercato di contribuire alla conoscenza di un mondo che è molto vicino a noi. E che è composto, in ogni caso, da 400 milioni di uomini [nel 1958] [...]. Forse il mio programma televisivo potrà servire a far capire meglio il mio film. Il film [...] fa percepire un paese attraverso l'emozione piuttosto che la statistica, senza dubbio permette di capirlo ancora meglio[3].

I film che progettava non aveva intenzione di girarli tutti lui. Aveva interessato della gente ricca (filantropi, diceva, senza fare alcun nome) alle proprie idee e al proprio progetto. Chiese a molti di noi di presentargli sceneggiature conformi alle idee e alle direttive che aveva spiegato nell'intervista con Rivette e con me. Per l'Iran io proposi una storia semplice intitolata *Il tredicesimo giorno dell'anno*. Ne fu entusiasta. Ne acquistò i diritti con un anticipo di centomila franchi e mi fece firmare un contratto per realizzarla nel 1960. Ma per ragioni che sarebbe troppo lungo spiegare, il progetto non andò avanti e, prima della fine del 1959, Roberto una sera mi telefonò con un filo di voce: «Feri, ce li hai ancora i centomila franchi? Me li puoi prestare? Sono in difficoltà. Te li restituisco la settimana prossima». È inutile dire che passarono settimane, mesi, anni, senza che li restituisse. Non so quale sia attualmente lo status legale della mia sceneggiatura e, a dire il vero, non me ne importa. Qualche mese fa ho pubblicato il mio testamento cinematografico[4] negli Stati Uniti e non intendo affatto ritornare a lavorare nel cinema o nella critica. In ogni caso l'incidente con Rossellini non indebolì per niente la nostra amicizia. Nel corso degli anni abbiamo scritto insieme diverse sceneggiature e una di queste riguarda indirettamente, se così si può dire, la cultura islamica, in particolare il matrimonio e la poligamia. Come Jean Renoir, che ne *La règle du jeu* alludeva a questo aspetto dell'Islam attraverso Marcel Dalio, Roberto pensava che i musulmani avessero risolto i problemi di coppia. Curiosamente, il personaggio della nostra sceneggiatura era un aviatore come Roland Toutain ne *La règle du jeu*. Ma questa è un'altra storia che forse un giorno racconterò. Del resto il progetto sull'Islam al quale voleva che collaborassi va molto al di là della questione della coppia nei paesi orientali.

Naturalmente non ero la sola fonte di Rossellini sull'Islam. Roberto era un grande lettore e divorava con grandissima rapidità libri e articoli. Ne discuteva sia con gli specialisti che con la gente qualsiasi. Al ritorno da ognuno dei miei viaggi in Medio Oriente e in Asia parlavamo del mondo musulmano e dei suoi problemi, del conflitto arabo-israeliano, dell'età classica della civiltà musulmana, della graduale interruzione del progresso intellettuale nel mondo musulmano a partire dal medioevo.

Ciò che affascinava Rossellini era innanzitutto il ruolo che aveva avuto la cultura islamica nello sviluppo della cultura tecnico-scientifica dell'Occidente. In effetti, dopo la fine della Seconda guerra mondiale, gli studi di orientalistica avevano conosciuto un grande sviluppo in Europa. I ricercatori scoprivano sempre più l'influenza dei pensatori e degli studiosi musulmani sulla filosofia e sulla scienza del Rinascimento e del XVII secolo.

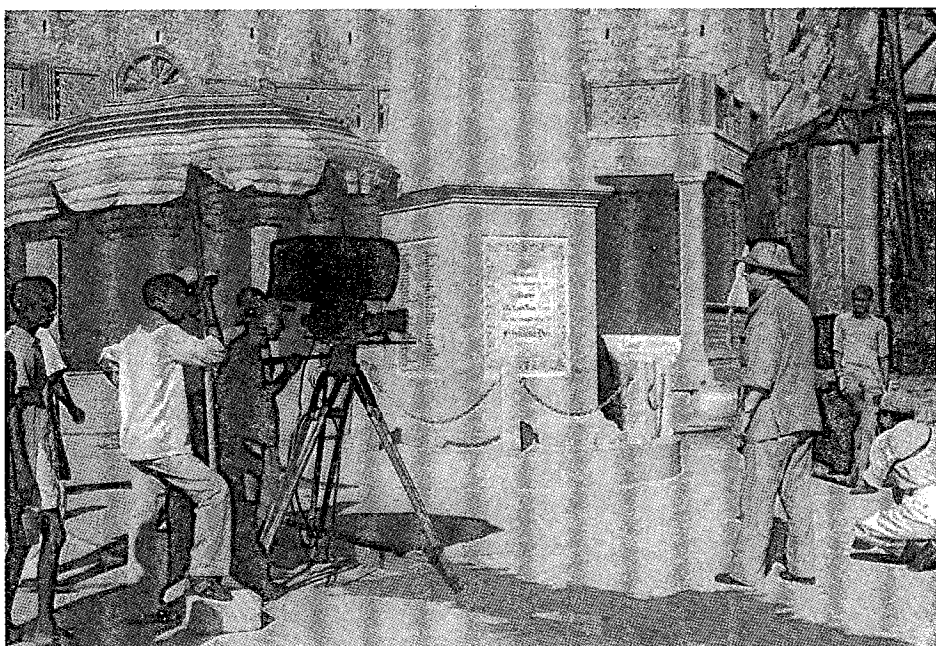
Un giorno raccontai a Roberto la storia del monaco Orderic Vital di cui mi aveva parlato Maxime Rodinson. Quando nel XII secolo il futuro Luigi VI fu avvelenato dalla sua matrigna, di fronte all'impotenza dei medici occidentali, si fece ricorso a un dottore "capelluto e barbuto" della "Barberia" (ossia

l'Andalusia) che guarì il principe. Roberto esclamò: «Che bel film si potrebbe costruire intorno a questo aneddoto!». Trovava interessante anche Federico II di Hohenstaufen: il monarca discuteva di filosofia e di matematica in arabo e aveva impiantato a Lucera una colonia saracena con una moschea e tutti i piaceri della vita orientale per attirare gli intellettuali musulmani.

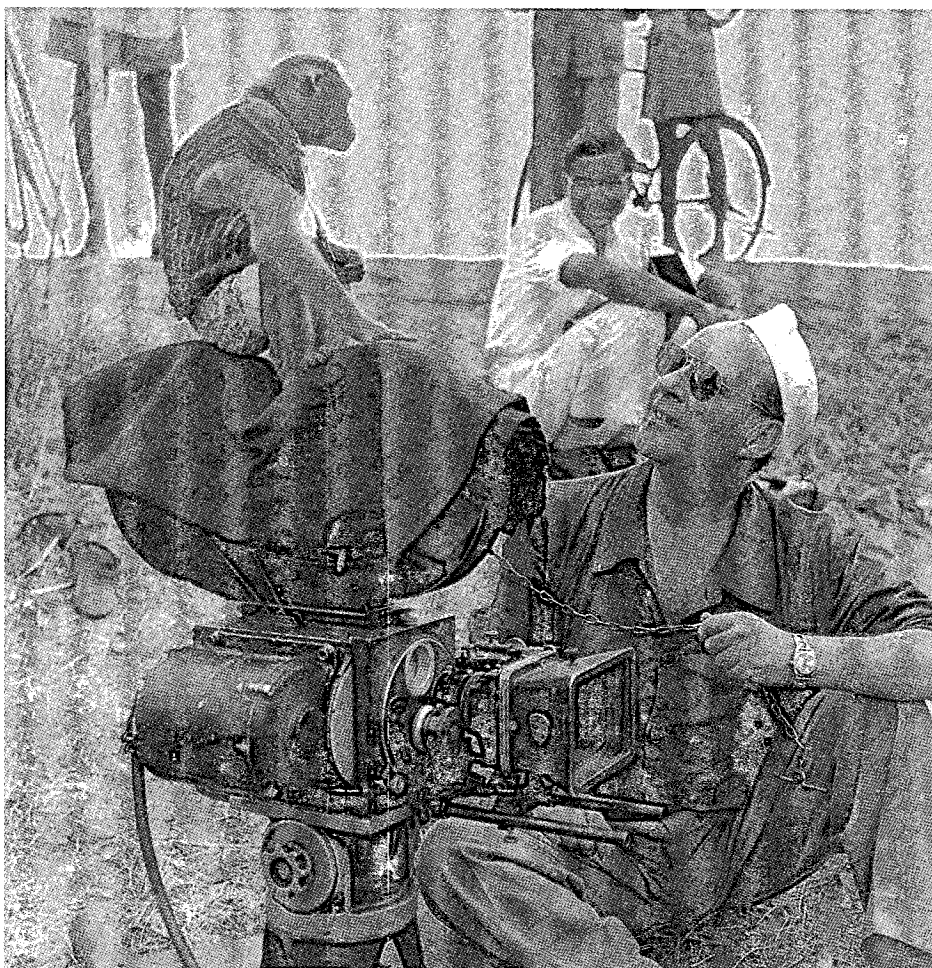
In molti pensatori musulmani l'ontologia era associata allo spirito scientifico. Rossellini era stato colpito dal tentativo di al-Haytham (l'Alhazen dei latinisti) di regolare le piene del Nilo applicando alla natura le sue teorie matematiche e dalla scoperta di Biruni secondo il quale il deserto dell'Arabia in passato era un mare. Rossellini aveva anche letto non so più dove questa frase di Bacone: «La filosofia fu rinnovata principalmente da Aristotele in lingua greca e poi da Avicenna in lingua araba». Ed evidentemente conosceva l'affermazione dello storico italiano Goffredo Quadri: senza Averroè il Rinascimento sarebbe stato impossibile.

Un po' alla volta il suo progetto iniziale di far «conoscere gli uomini agli uomini», di cui ci aveva parlato al suo ritorno dall'India, si andava trasformando in qualcosa di molto più vasto. Non si trattava più per lui di esplorare un paese diverso e di trasmetterne le peculiarità umane, ma anche e soprattutto di risuscitare i momenti più importanti del passato e di descrivere le idee che avevano fatto progredire l'umanità; di far conoscere gli uomini che erano all'origine dei progressi delle civiltà; di descrivere le civiltà che si erano succedute nel corso della Storia; di diffondere, insomma, le idee attraverso gli uomini che le avevano promosse, come ad esempio Luigi XIV e il concetto di potere assoluto. L'Islam, i suoi studiosi, i suoi filosofi e i suoi poeti dovevano per forza entrare ad un certo punto nell'impresa di Rossellini, al pari della cristianità o del Rinascimento. Ad ogni tappa della realizzazione questa impresa somigliava sempre di più a una sorta di vasta enciclopedia cinematografica!

Nelle nostre ricerche e nelle nostre conversazioni Rossellini pescava sia idee che immagini. Mentre parlava o ascoltava, nella sua testa cominciavano a formarsi dei film. A volte prendeva appunti sul margine di una pagina di giornale o sul retro del conto di un ristorante. È inutile dire che quei foglietti spesso li perdeva. Ma le idee più importanti restavano nelle pieghe della sua memoria. Un giorno, di ritorno da una visita a Henri Corbin, gli riferii il racconto del funerale di Averroè a Cordova fatto da Ibn Arabi, il grande mistico andaluso: «Dopo che la bara che conteneva le sue ceneri fu caricata sul fianco di una bestia da soma, dall'altro lato furono messe le sue opere come contrappeso [...], da un lato il maestro, dall'altro le sue opere». «Sublime – esclamò Rossellini – un'immagine incomparabile!». Il giorno dopo ordinò il libro di Corbin sul sufismo di Ibn Arabi.

Rossellini era, per così dire, in uno stato di istruzione permanente. Ma non solo imparava, comunicava anche. L'educazione permanente, non si limitava a predicarla, la praticava costantemente. Era allo stesso

Sul set del secondo episodio di *India*

tempo autodidatta e trasmettitore di sapere. Se l'autodidatta de *La nausea* fosse stato un artista, Antoine Roquentin avrebbe sofferto meno e forse Sartre avrebbe fatto film invece di scrivere opere teatrali a tesi e trattati di filosofia mai completamente terminati. Ad ogni modo, il progetto di storia dell'umanità di Rossellini era un'impresa gigantesca, e mi stupisce che nessun cineasta l'abbia ripresa e continuata dopo la sua morte.

Per tornare all'Islam, il progetto, come ho cercato di dimostrare, gli ronzava in testa fin dalla metà degli anni '50, da prima dell'India e del suo divorzio da Ingrid Bergman, da prima del suo abbandono definitivo del cinema di finzione. Ma avrebbe definitivamente preso forma solo dopo la crisi petrolifera del 1973-74. Nella lettera che mi inviò su questo argomento nel 1977 parlava del «mondo musulmano (il vostro) che, finalmente risvegliato, ha il coraggio di rivalersi». Scriveva inoltre: «Ora che il mondo è ancora più lacerato da nuove incomprensioni e da inusitati risentimenti, diventa urgente fare qualcosa di utile». Per di più l'embargo deciso dai paesi dell'OPEC e l'improvviso triplicare del prezzo del petrolio catapultò il mondo musulmano nei titoli delle prime pagine dell'informazione internazionale. Era il momento adatto per interessare la televisione a una serie di film sulla situazione del mondo musulmano contemporaneo e sui suoi apporti alla civiltà mondiale. Roberto mi scriveva: «Conosco abbastanza bene la materia». Quella lettera sul progetto sull'Islam ha anch'essa una sua storia che proverò a riassumere prima di analizzarne il contenuto.

Sul set del quarto episodio di *India*

Nel 1974 e nel 1975 Rossellini mi venne a trovare diverse volte a New York e lo vidi due o tre volte a Parigi e a Roma. Inoltre mi parlava a lungo al telefono. Mi chiedevo chi pagasse le spese. Apro una parentesi che rivela la noncuranza del grande cineasta nei confronti del denaro. Nel periodo in cui stava per divorziare da Ingrid Bergman passava a volte la notte a casa mia; mi lasciò delle bollette telefoniche astronomiche! Voglio ricordare ancora un altro episodio. Quando presentammo *Era notte a Roma* all'UNESCO venne a controllare la grande sala e restò a pranzo. Più tardi gli proposi di riportarlo in auto in albergo. «Ho il mio taxi – disse innocentemente – non l'ho mandato via». Stupito, gli feci notare che gli sarebbe costato parecchio. Lui alzò le spalle: «Pagherà la produzione».

Il progetto sull'Islam iniziava dunque a prendere forma, ma Rossellini aveva un programma piuttosto fitto davanti a sé e pensava di non poter

girare prima del 1977. Voleva che prendessi un lungo congedo per poter collaborare con lui, ed eventualmente realizzare alcuni dei film che aveva intenzione di fare. Aveva in mente una serie di opere quali *Socrate*, *L'età del ferro*, *L'età di Cosimo de' Medici*, *La prise de pouvoir par Louis XIV*, *Cartesius*, ecc. Nelle nostre discussioni gli suggerii delle sceneggiature su Harun al-Rashid, che scambiò ambasciate con Carlo Magno; su Avicenna, che era costretto a fuggire dalla corte di un principe per trovare protezione presso un altro; su Averroè, che invocava la razionalità; e su alcuni altri personaggi importanti.

Un giorno di primavera del 1976 mi trovavo nello stesso aereo su cui viaggiava una personalità iraniana che doveva incontrare non so più quale ministro italiano. Dovevo cambiare volo a Roma e proseguire per Parigi. Le autorità venute ad accogliere il dignitario iraniano insistettero perché li accompagnassi nel salone ufficiale. Mentre ci avvicinavamo all'ingresso del salone, sentii chiamare il mio nome. Mi girai: un pullman che conduceva i passeggeri di uno dei numerosi voli per Parigi si fermò e ne scese Rossellini che si precipitò verso di me e mi abbracciò: «Ci siamo – esclamò trionfalmente –. Inizieremo al più presto il progetto sull'Islam. Dobbiamo vederci! Ti avrei chiamato a New York». Nel frattempo sia le autorità che i viaggiatori dentro il pullman cominciavano a spazientirsi: il conducente suonava il clacson, ma Rossellini se ne fregava. «Sarò a Parigi tra alcune ore», gli dissi. Prendemmo appuntamento per la sera stessa all'hotel Raphaël.

Il comune amico Fulchignoni si unì a noi per la cena in un ristorante italiano che stranamente si chiamava *New York* (o forse un altro nome americano). Una coincidenza non molto eccezionale, del resto, dato che Little Italy occupa una parte di New York. L'entusiasmo di Roberto non aveva limiti. Opponeva la capacità di meditare e di filosofare dell'Oriente a quello che chiamava il "pragmatismo" (da intendersi come "materialismo") dell'Occidente e il discorso si incrociava (evidentemente senza "dissolvenze"!) con quello sulla grave situazione del nostro pianeta: l'esplosione demografica, i disastri ecologici, il rischio nucleare, la crisi economica, la caduta morale e tutti gli altri mali degli anni '60 e '70. E adesso il petrolio e il risveglio "vendicativo" del mondo musulmano...

Fulchignoni mi strizzò l'occhio: era arrivato il momento di tirare il freno e di fermare l'ardore ditirambico del nostro amico. Contestai la sua idea di "risveglio" del mondo musulmano. Purtroppo Rossellini non è più tra noi per vedere come il preteso "risveglio" abbia avuto come esito un arretramento ancora maggiore in paesi come l'Iran, il Sudan, l'Afghanistan e un ristagno tanto sconcertante quanto incomprensibile negli altri.

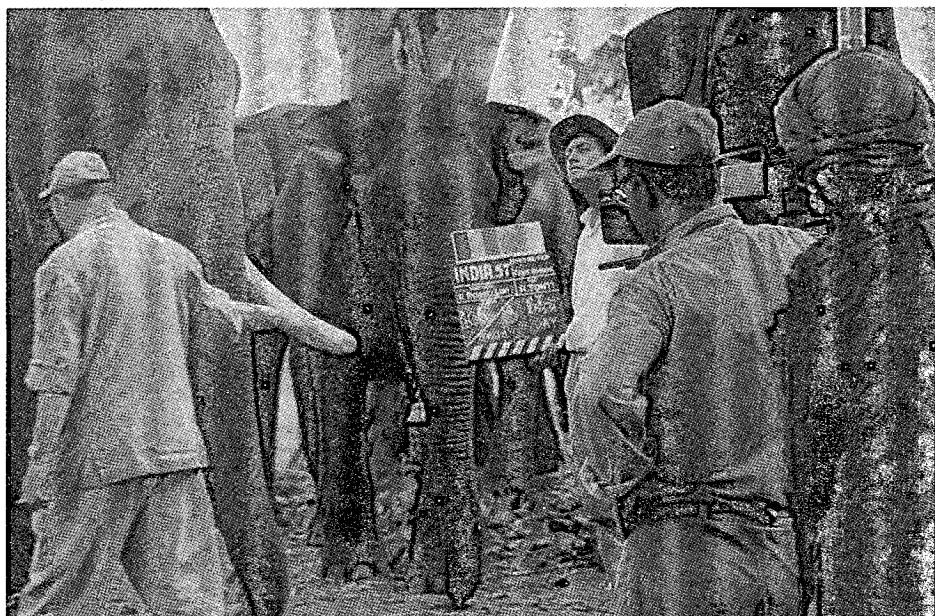
In ogni caso, quella sera gli feci notare che pensatori e filosofi quali Avicenna e Averroè, per non citare che loro, erano stati perseguitati dall'ira dei rappresentanti ufficiali della religione. Furono proclamati "eretici" nel XII secolo e quella condanna continua ancora oggi. Imperturbabile,

Roberto replicò: «Ciò non toglie che senza di loro la scienza e la filosofia non si sarebbero sviluppate in Occidente». Questo era vero e finimmo per trovarci d'accordo sulla necessità di fare dei film su quei personaggi influenti per mostrare il loro contributo al pensiero e alla scienza universali.

Oggi il contributo dell'Islam alla civiltà universale è sempre più riconosciuto. Lo si insegna anche in molte scuole e università occidentali. Ma all'epoca in cui Rossellini pensava alla sua storia dell'umanità, era qualcosa di molto meno evidente. Devo dire anzi che, al contrario, l'aumento vertiginoso del prezzo della benzina accecava persino le persone intelligenti che sbraitavano contro quei "selvaggi" degli arabi! Un giorno nell'ascensore del Waldorf incontrai per caso Kissinger che accusò lo Scià e l'OPEC di aver pugnalato alle spalle gli Stati Uniti!

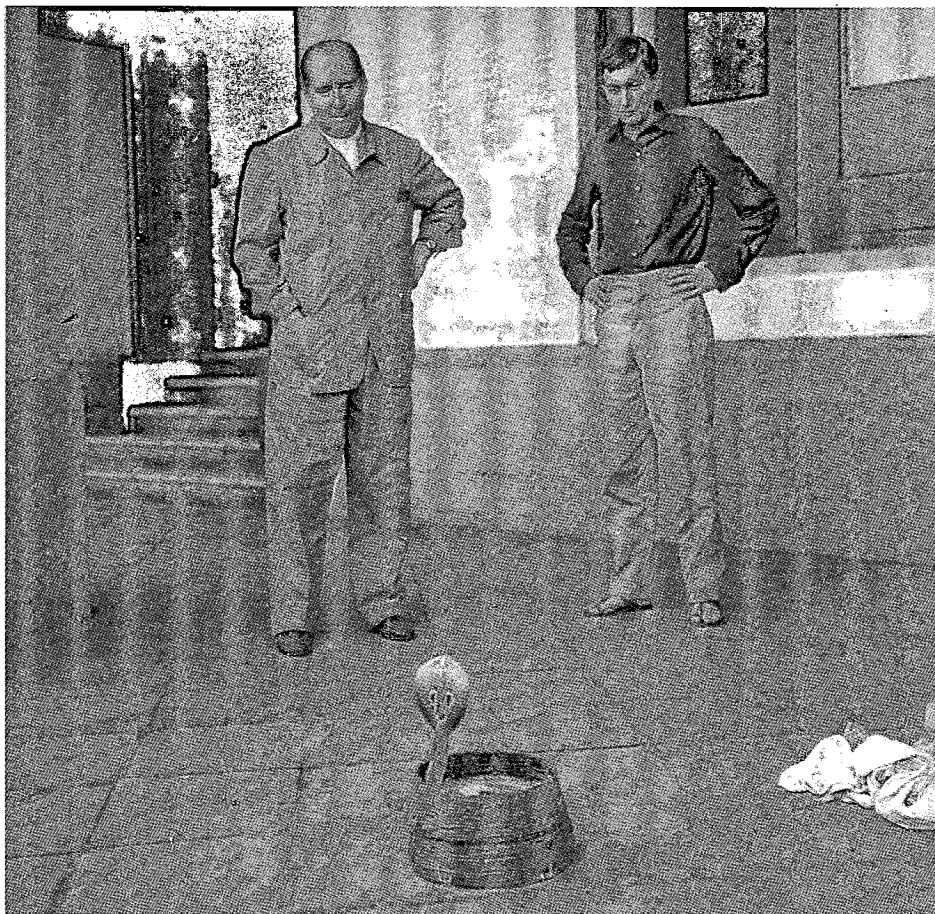
L'idea di Rossellini non poteva che calmare gli animi e favorire il mantenimento della pace se non la riconciliazione. «Far conoscere gli uomini agli uomini» restava il suo slogan. Ma a mano a mano che la sua opera "didattica", come lui la definiva, si sviluppava, aggiunse allo slogan iniziale un motto ancora più forte: «Può esserci salvezza solo nel sapere». Dopo la sua avventura indiana e i dieci documentari, le illimitate possibilità educative della televisione lo affascinavano. La sala buia del cinema, diceva, conferisce una specie di solennità che schiaccia per così dire lo spettatore, il quale finisce per ascoltare passivamente. Davanti al piccolo schermo, invece, resta se stesso, reagisce: in poche parole avviene uno scambio invisibile, un *feed-back* misterioso che permette di assorbire meglio l'informazione. Intravedeva per così dire in anticipo una combinazione di Internet e televisione.

Dopo cena Fulchignoni ci accompagnò in auto al Raphaël e si congedò. Io continuai la conversazione con Roberto, prima al bar e poi in camera sua. Gli feci notare che i pensatori musulmani avevano operato per così dire individualmente, senza creare delle scuole, senza essere in contatto e discutere fra di loro, senza che gli uni sapessero quello che gli altri stavano facendo. Newton diceva da qualche parte che doveva le proprie scoperte al fatto di essere salito sulle spalle dei suoi predecessori. In questo modo aveva potuto vedere più lontano. Niente del genere nel mondo musulmano. Gli universitari occidentali del medioevo avevano ripreso e continuato il lavoro degli Avicenna, dei Biruni, dei Kharazmi, degli Averroè. Tra gli occidentali avvenivano degli scambi. Tra gli studiosi musulmani no.

Quello che mi divideva da Rossellini era il punto di vista. Lui vedeva soprattutto l'apporto dato dal mondo musulmano alla civiltà occidentale. Io guardavo, per così dire, in direzione opposta: il rigetto da parte del mondo musulmano dei propri tesori intellettuali e scientifici che un Occidente arretrato raccoglieva per uscire dal proprio sottosviluppo. Il trionfo delle teologie musulmane fondamentaliste a partire dal XII secolo segnava l'inizio della decadenza della civiltà orientale. In questo io vedevo un vero e pro-

Sul set del primo episodio di *India* (di spalle a sinistra Rossellini, a destra Aldo Tonti, col ciak Jean Herman)

prio *suicidio culturale*, mentre per Rossellini si trattava di una trasmissione di conoscenze. In realtà si trattava di una sorta di *brain-drain*, di una fuga o piuttosto di un'*espulsione di cervelli*. Ancora oggi si parla di fuga di cervelli dal Terzo mondo verso l'Occidente. Già all'UNESCO dichiaravo di non essere d'accordo. Dicevo e continuo a dire che se i nostri paesi adottassero un'atmosfera democratica di libertà di espressione e di discussione, la fuga di cervelli si fermerebbe. A quale intellettuale o studioso piacerebbe vivere nell'Afghanistan dei Taliban, nell'Iran dei mullah, nell'Iraq di Saddam o anche all'interno dell'autoritarismo politico-religioso degli altri paesi musulmani? In seguito ho sviluppato queste idee nei miei libri. Ma a quell'epoca non riuscivo a convincere Rossellini. Lui partiva da un punto di vista *universalista* e vedeva solo la *continuità* del pensiero e delle scienze umane.

Trovammo tuttavia un terreno di compromesso. Mi disse, ad esempio, che nel film su Averroè si sarebbero visti le sue dispute con i teologi fondamentalisti, il suo processo, l'esilio e la carcerazione nel palazzo del sultano almohade, la proibizione di leggere e scrivere. Come sempre il film prendeva forma nella sua testa intorno a immagini forti: la discussione di Averroè con Ibn Arabi adolescente; la folla che, eccitata dai teologi, insulta il maestro e gli lancia contro delle pietre (già l'intifada!); il processo e le risposte del maestro alle fallaci accuse di eresia; e diverse altre scene.

In realtà, il cervello di Rossellini era una vera e propria cineteca di film non ancora girati. Nel mio archivio devo avere ancora degli appunti su al-

Rossellini e Jean Herman a Bombay

cuni di essi. È un peccato che né io né i miei amici dei «Cahiers du Cinéma» gli abbiamo mai chiesto nel corso delle interviste di raccontarci quelle opere in gestazione, di aprirci le porte della sua "cineteca" personale.

Per quanto riguarda l'Islam, si spiegava chiaramente nella lettera che cito:

> Vorrei fare una serie di programmi sul mondo musulmano secondo i metodi che sto applicando da una decina d'anni. La serie filmata che propongo deve essere destinata, come le altre che ho fatto, alle televisioni ma anche alle università e le scuole. Per fare la storia del pensiero dell'Islam seguirò il metodo didattico-informativo che ho già usato per *Socrate*, *Pascal*, *La lotta dell'uomo per la sua sopravvivenza*, *L'età del ferro*, *L'età dei Medici*, *La presa del potere da parte di Luigi XIV*, *Descartes*, etc.

Per quanto posso ricordare la serie prevedeva un *L'età di Harun al-Rashid* perché il regno di quel califfo, reso celebre da *Le mille e una notte*, rappresenta in qualche modo l'apogeo della civiltà musulmana e dell'influenza di Bagdad. E forse anche perché – come notava Cocteau nel suo diario del

settembre del 1953 (*Le passé défini*, tomo II, p. 266) – così come il califfo indossava un abito da mercante per visitare la sua città, i registi neorealisti si travestivano da macchina da presa per aggirarsi in vari posti del mondo.

Ho detto spesso a Rossellini che avrebbe dovuto includere nel suo progetto alcuni film sulla letteratura popolare d'Oriente, che spiega alcuni aspetti del mondo musulmano meglio dei trattati e delle opere degli studiosi. Pensavo a *Le mille e una notte* e anche a quel personaggio incomparabile chiamato mullah Nassreddin in Iran e "Goha il semplice" nei paesi arabi. Aggiungo tra parentesi che Nassreddin e il filosofo persiano mullah Sadra sono gli unici due mullah che rispetto. Per convincere Rossellini a non perdere di vista le *fictions* storiche, gli ripetevo una delle sue frasi: «L'arte ha un ruolo importante da svolgere nell'istruzione». Aggiungevo che un personaggio come il mullah Nassreddin riassume nelle sue avventure molti aspetti della cultura orientale.

L'ultima volta che vidi Roberto – si era agli inizi del 1977 – mi chiese di scrivere un soggetto sul celebre mullah immaginario. Molto più tardi, nel 1986, trasformai in romanzo le poche pagine che avevo scritto nell'aereo che mi riportava a New York. In ogni caso, nel 1977 Rossellini aveva già in testa film su Avicenna, Averroè, il poeta e matematico 'Omar Khayyâm, Ibn Khaldun, Harun al-Rashid e altri.

Nella lettera sull'Islam parla più volte di quello che definisce il suo "metodo". Si tratta chiaramente della concezione storico-didattica dei suoi film per la televisione. Ma, a ben riflettere, quel "metodo" non era molto diverso da quello utilizzato per i film destinati al grande schermo. Già a partire da *Roma città aperta* e *Paisà* la critica parlava di lui come del padre del neorealismo. Lui non accettava di buon grado questa categorizzazione. Per distinguersi dagli altri insisteva col dire che per lui il neorealismo era innanzitutto una *posizione morale*. All'inizio della nostra amicizia non capivo cosa intendesse dire esattamente con quelle parole. Certo, c'è unità di stile nella sua opera. Ma il suo intento cambiava da una storia all'altra. Tuttavia, a mano a mano che riflettevo sui suoi film, in apparenza molto differenti gli uni dagli altri, mi è parso di cogliere in essi un denominatore comune che consiste in una *volontà di demistificazione*. Demistificazione della resistenza e della guerra in *Roma città aperta*, *Paisà*, *Era notte a Roma*; demistificazione della sconfitta in *Germania anno zero*; della santità in *Francesco giullare di Dio*; della filantropia in *Europa '51*; del matrimonio in *La paura* e *Viaggio in Italia*; dell'eroismo ne *Il generale Della Rovere*; della filosofia in *Socrate*; della monarchia ne *La prise de pouvoir par Louis XIV*, ecc. Il suo stile cinematografico, ciò che veniva definito il suo "neorealismo", rispecchiava quella "posizione morale". Ma in che modo? Ho abbandonato la critica cinematografica da più di trent'anni e non ho intenzione di ritornarvi. Ma vorrei dare uno o due esempi di questa unione tra pensiero morale e stile arti-

stico nei film di Rossellini. In tutti egli alterna *documentario puro* e *scene drammatiche*. Prendiamo ad esempio *Viaggio in Italia* e *Stromboli*: la processione per le strade di Napoli o la pesca. La Berlino in rovina e il ragazzo che corre incontro al suicidio; i diseredati di *Europa '51* e il dramma della ricca borghese; la vita in prigione e l'identificazione del piccolo truffatore con l'eroe ne *Il generale Della Rovere*, ecc.

Nel 1959 dissi a Roberto che finalmente capivo le sue vere intenzioni. Restò un momento perplesso, poi scosse la testa: «È proprio quello che cercavo di trasmettere quando dicevo che per me il neorealismo era innanzitutto una posizione morale». Capii così perché i suoi film si prestavano a tante controversie. Erano terribilmente ambigui, anche durante il periodo fascista: *La nave bianca* e *Un pilota ritorna* demistificavano il patriottismo mussoliniano. Ricordo le lunghe discussioni sulla stampa e negli ambienti religiosi sulla questione se *Francesco giullare di Dio* e *Il miracolo* (ep. de *L'amore*) fossero o meno dei film cristiani. Né cristiani né anticristiani. Questa tendenza alla demistificazione faceva di Rossellini un individuo a parte, un uomo aperto al mondo, totalmente incapace di fanatismi, capace invece di amore e amicizia al di là del proprio egoismo. Un uomo che irradiava simpatia e invitava al dialogo.

Ma mi sto allontanando dal tema della conferenza che è: Rossellini e il suo progetto sull'Islam. Nel nostro ultimo incontro agli inizi del 1977, Rossellini, come ho già detto, era intenzionato a cominciare le riprese subito dopo il suo film su Karl Marx [*Lavorare per l'umanità*]. Quando mi annunciò la sua decisione, scoppiai a ridere. «Non mi credi?», mi disse con un tono contrariato. «Certo che ti credo, ma offenderai i musulmani». «E perché?», mi chiese. «Andiamo, ti accuseranno di anti-islamismo... Marx considerava la religione l'oppio dei popoli!»

L'ampiezza del progetto richiedeva finanziamenti notevoli. Bisognava quindi interessare al progetto i paesi musulmani e in particolare quelli che avevano i petrodollari. Roberto voleva che facessi pressione sui governi. Non era difficile alle Nazioni Unite, dove si trovavano tutti rappresentati. Gli chiesi di mandarmi qualche pagina che descrivesse la sua idea per poterla mostrare agli ambasciatori musulmani. È quello che fece nella lettera che i «Cahiers du Cinéma»[5] hanno appena pubblicato nel numero del loro cinquantesimo anniversario. Come ho detto nell'introduzione scritta per i lontani eredi della nostra équipe della fine degli anni '50, quella lettera era andata dispersa negli ultimi momenti della vita di Roberto, o forse non mi è mai arrivata. Ne conoscevo tuttavia il contenuto, deciso di comune accordo nel nostro ultimo incontro.

Lo scopo stesso della lettera – spingere i governi dei paesi musulmani più ricchi a finanziare almeno in parte il progetto – ne spiega le esagerazioni. Certo, lo ripeto, il mondo musulmano ha contribuito in tutti i campi al progresso del mondo intero e più in particolare dell'Occidente.

Ma non bisogna dimenticare che quello stesso mondo musulmano aveva largamente approfittato dei tesori accumulati dalle civiltà che lo avevano preceduto o erano ad esso contemporanee! In realtà dietro all'intero progetto di Rossellini c'era l'idea dell'universalità della civiltà umana.

Credo che molti suoi amici, molti suoi colleghi e soprattutto la critica non attribuissero alla sua idea il giusto valore. Ma come, un cineasta che pretende di occuparsi di filosofia e di storia! Non è serio! Se almeno fosse un autore di teatro! Le élite di quegli anni consideravano il mondo del cinema e della televisione con una certa condiscendenza: puro *show business* e nient'altro! Rossellini enciclopedista li faceva ridere. Alla fine degli anni '80, Joseph Papp organizzò nella sua sala di La Fayette Street al Greenwich Village la proiezione di alcuni film per la televisione di Rossellini, tra cui *L'età di Cosimo de' Medici*. Gli intellettuali e i critici newyorchesi si annoiarono da morire. Applaudirono solo per la presenza di Isabella Rossellini. Non volevano offendere l'attrice!

Ma lo sviluppo inaudito dei mezzi di comunicazione dopo la scomparsa di Rossellini ha definitivamente distrutto quei tentativi di compartimentazione e ampiamente confermato il suo punto di vista; con le centinaia (e presto migliaia) di canali televisivi e l'accesso sempre più facile a Internet, l'educazione si diffonde, infatti, sugli schermi. Gli spettatori di canali quali History, Discovery, Science, Biography, ecc. si moltiplicano. Le università e le scuole hanno delle pagine su Internet. È possibile seguire i corsi per via elettronica. La richiesta di documentari del tipo di quelli preconizzati da Rossellini aumenta sempre di più. L'intera industria dello spettacolo diventa, senza saperlo, rosselliniana!

È un peccato che Rossellini non abbia potuto iniziare il progetto sull'Islam. Ma, a ben vedere, è colpa sua. Era infatti molto individualista, e voleva fare tutto da solo con l'aiuto di alcuni collaboratori di sua scelta. Somigliava a quegli artigiani che si portano nella tomba il segreto della loro arte. Solo che un'impresa enciclopedica come quella che lui immaginava aveva bisogno di un'organizzazione ben strutturata. Quando il suo cuore smise di battere si fermò tutto.

Tutto? No. Perché ha lasciato un testamento. Non si tratta di un atto notarile ma di due testi stampati: uno del 1965 intitolato *Manifesto*[6] nel quale spiega che cosa intende per «nuova pedagogia attraverso le immagini»; l'altro del 1977 con un titolo che è di per sé un programma: *Un esprit libre ne doit rien apprendre en esclave*[7]. Era ossessionato dalla mortalità delle culture, cosa del resto normale per uno che è nato e cresciuto in una città piena delle rovine di una delle grandi epoche del passato. Si interrogava sui modi che potessero permettere all'uomo di sopravvivere in un ambiente che le scoperte scientifiche e le realizzazioni tecnologiche trasformavano continuamente e sempre più rapidamente. E aveva scoperto il modo essenziale: imparare di nuovo a imparare. E, nella nuova educazione che preconizzava, il

cinema e soprattutto la televisione avrebbero dovuto avere un ruolo preponderante. Bisognava, diceva, far conoscere l'uomo all'uomo. Pensate per un attimo ai film sul mondo islamico in un Medio Oriente in preda a un conflitto che dura ormai da cinquant'anni. Se fossero stati realizzati, quei film avrebbero forse fatto vedere ai palestinesi e agli israeliani che lì non ci sono solo nemici ma anche amici capaci di capire le reciproche lamentele. Sono sicuro che il suo progetto avrebbe potuto contribuire a facilitare una soluzione dei problemi che affliggono il Medio Oriente.

Traduzione dal francese di Massimo Thomas

Fereydoun Hoveyda, iraniano, è nato a Damasco nel 1924. Dal 1946 al 1951 ha lavorato all'ambasciata dell'Iran a Parigi; dal 1952 al 1966 è stato specialista di programmi al Dipartimento dell'informazione dell'UNESCO, a Parigi. Appassionato di fantascienza, è stato critico cinematografico, prima su «Positif» (firmandosi come F. Hoda e Fred Carson), poi sui «Cahiers du Cinéma», di cui diventa membro del comitato di redazione nel 1962. Ha cofirmato la sceneggiatura di India Matri Bhumi *(1957-59) di Rossellini. Torna in Iran nel 1966. Dal 1971 al 1978 è ambasciatore dell'Iran all'ONU a New York. Ha pubblicato romanzi e saggi, fra cui* Que veulent les Arabes *(1991) e* L'Islam bloqué *(1994). Il suo libro più recente è* The Hidden Meaning of Mass Communications. Cinema, Books and Television in the Age of Computers, *Praeger, 2000. Vive attualmente in Virginia ed è membro del comitato esecutivo del National Committee on American Foreign Policy, un'organizzazione privata.*

---

ndr

1. *Entretien avec Roberto Rossellini*, «Cahiers du Cinéma», 94, aprile 1959; trad. it. in Roberto Rossellini, *Il mio metodo. Scritti e interviste*, a cura di Adriano Aprà, Marsilio, Venezia, 1997 (I ed. 1987), p. 177.
2. *Id.*, pp. 177-178.
3. *Id.*, pp. 180-181.
4. Fereydoun Hoveyda, *The Hidden Meaning of Mass Communications. Cinema, Books and Television in the Age of Computers*, Praeger, 2000.
5. *La lettre perdue*, breve estratto con premessa di F. Hoveyda, «Cahiers du Cinéma», 556, aprile 2001, p. 53.
6. Hoveyda si riferisce al "manifesto" presentato il 13 luglio alla Sala della Stampa Estera di Roma e pubblicato in «Cahiers du Cinéma», 171, ottobre 1965. Trad. it. in R. Rossellini, *Il mio metodo*, cit., pp. 353-354.
7. Pubblicato in Francia da Fayard, 1977.

Islam

Roberto Rossellini

Sotto un unico titolo, pubblichiamo tre testi relativi al progetto sull'Islam che, come ricorda Fereydoun Hoveyda nel saggio precedente, ha occupato Rossellini per molti anni. Essi sono basati su tre diversi scritti rinvenuti fra i documenti del regista acquisiti dalla SNC*-Cineteca Nazionale.*

Uno, di 18 cartelle dattiloscritte, con alcune correzioni autografe, è il sommario di quattro film, dal titolo complessivo L'Islam. *Nella brevissima premessa si dice: «Il programma che segue non vuol essere la storia del mondo antico, ma la sintesi dell'apporto delle popolazioni medio-orientali alle future civiltà occidentali». Il primo film è incentrato sulla nascita della civiltà umana e sugli Egizi; il secondo sui Sumeri, i Babilonesi e gli Assiri; il terzo sui Persiani e altri popoli medio-orientali fino al III sec. dell'era volgare; solo il quarto – che qui pubblichiamo – è incentrato sulla nascita dell'Islam fino alla morte di Maometto.*

L'altro scritto, il secondo che pubblichiamo, è composto di 8 cartelle dattiloscritte, con numerose correzioni autografe. Il progetto ha qui caratteristiche completamente diverse dal precedente (ma non ci sono elementi né per datare i due testi, né per stabilire la loro successione cronologica).

Il terzo scritto, molto più lungo, ha la forma definitiva di un "materiale per sceneggiatura" (una sorta di cronologia ordinata per temi, argomenti, avvenimenti), analoga a quella di altri progetti rosselliniani non realizzati. Si compone di 72 cartelle, battute in copisteria e rilegate, col titolo Islam. Un programma di Roberto Rossellini. *Dal contesto, si deduce che la stesura è successiva alla realizzazione di* Cartesius *(1973-74). Analogamente al primo scritto citato, anche qui, dopo un'introduzione* (Progetto generale, *pp. 5-8), che inquadra le problematiche fino al presente, si parte da* La nascita della civiltà umana *(pp. 9-39), per poi passare a* L'età del ferro e l'impero persiano *(pp. 40-56), e spingersi però nell'ultima parte fino a* La svolta del medioevo *(pp. 57-72).*

La premessa (pp. 1-4) a questa "sceneggiatura", intitolata Pro-memoria (Imparare a conoscere il mondo musulmano) *e firmata da Rossellini, è praticamente identica a una lettera non datata (forse del 1977) a Hoveyda, ritrovata anch'essa fra i documenti del regista. È questa lettera che presentiamo come terzo elemento del progetto* Islam. *I titoli dei tre scritti pubblicati sono, ovviamente, redazionali.*

La nascita

«Una civiltà esplode quando delle idee nuove la riscaldano», dice Rossellini.

In questo film vedremo come in un mondo caotico e confuso, dopo la caduta dell'Impero Romano d'Occidente, nasce, dall'immenso deserto arabico, una nuova vivacissima civiltà: l'Islam.

V sec. dell'Era Volgare.

In una piccolissima oasi qualche superbo frammento di marmo scolpito semiaffondato nella sabbia; svetta solo una colonna, e su di essa un anacoreta immobile, sereno.

Una piccola folla eterogenea di razza e di fede si raduna implorando ai suoi piedi. Dalle invocazioni e conversazioni con lo "stilita" sapremo come gli animi sono smarriti: le campagne abbandonate ospitano solo sciacalli affamati, le città cadono in rovina, a ogni ondata di nordici barbari la peste decima le popolazioni, il commercio è quasi inesistente per le razzie dei predoni.

Lo "stilita", con dolcezza, rincuora i convenuti parlando loro della "Città di Dio" del berbero Agostino, vescovo d'Ippona, morto serenamente nelle braccia del Signore mentre i Vandali devastavano la sua città. Parla dell'egiziano Pacomio che, sensibile allo smarrimento delle genti, ha fondato in Tebaide la prima casa di Dio, presto diffusa in tante regioni, dove si prega e si lavora in comunità. La vita in quei conventi Cenobiti è dolce e santa e lo "stilita" esorta a rifugiarvisi perché, dice, tutto cade in polvere e non c'è che Dio, eterno e immutabile.

All'inizio del VII sec. dell'Era Volgare a Damasco, in Siria, assisteremo a una grossa zuffa tra seguaci della risorta setta dei Manichei, detti Pauliciani, contro i Giacobiti, seguaci del ramo siriaco della setta cristiana dei Monofisiti; i contendenti saranno beffati da seguaci di altre sette.

Sedata la zuffa, i contendenti, aiutati dai rispettivi simpatizzanti, si cureranno le ferite. Sapremo dallo sfogo dei loro animi esacerbati la situazione storica del momento.

La costante rivalità, con alterne fortune, tra Bisanzio (Impero Romano d'Oriente) e l'Impero persiano della dinastia Sassanide, con i principati arabi-cristiani tra le due potenze, crea una situazione politica instabile, e in Siria, ora sotto il dominio di Bisanzio, che è costretta a difendersi, nel cuore stesso dell'Impero, da Unni, Bulgari e Slavi, l'ordine è carente.

L'esistenza stessa di innumerevoli sette religiose eretiche del cristianesimo, dell'ebraismo o della dottrina di Zarathustra, come Nestoriani, Monofisiti, Monotelisti, Ariani, Manichei, Gnostici, questi ultimi in 70 varietà (quella egiziana di Carpocrate predica perfino il comunismo), darà la misura della confusione esistente anche nelle idee. La società è profondamente mutata negli ultimi secoli: alla schiavitù si è andata sostituendo la

Sul set de *Il Messia*: Pier Maria Rossi, Mita Ungaro e Rossellini

servitù della gleba e dall'universalismo dell'impero siamo al particolarismo del feudalesimo. Particolarismo così accentuato da far parteggiare le varie sette secondo la convenienza del momento, anche contro la propria culla culturale. Sentiremo dei Manichei parteggiare per Bisanzio e dei Giacobiti per il persiano Re dei Re, con reciproci scambi di accuse di tradimento.

Saremo alla fiera di Okazh, nella penisola arabica, nelle vicinanze di Macca (La Mecca), dove si scambiano i prodotti più vari. C'è grande animazione e allegria, è il periodo di tregua tra le litigiose tribù per dar agio a tutti di poter adempiere alle proprie devozioni.

Alla fiera, e solo alla fiera, vi sono anche parecchi ebrei venuti espressamente da Yathrib (Medina) dove ha sede una loro forte comunità (tre intere tribù). Vi sono anche arabi cristiani, cristiani abissini del Regno di Aksum e rappresentanti di sette eretiche, in temporanea pace con pagani, animisti e feticisti. Qui sentiremo vari poeti sfoggiare il proprio talento, vivamente apprezzati dagli astanti.

Sul set de *Il Messia*, in Tunisia

Seguirà la grande festa religiosa al monte Arafa e poi il sacrificio solenne nella Valle di Mina con la gara del lancio delle pietre.

Vedremo la maggior parte dei pellegrini, prima di disperdersi di nuovo, entrare nella città della Mecca, centro carovaniero dell'ormai ridotto commercio, dove si venerano diverse divinità tra le quali Hubal, dio principale, a volte chiamato Allah. Sapremo che la città è governata dalla tribù dei Quraish (Coreisciti) che fa risalire la sua origine, attraverso Adnan, direttamente da Ismaele, figlio del Patriarca Abramo, che si rifugiò, con sua madre, la ripudiata Agar, nel deserto.

Sono sempre i Coreisciti ad avere in custodia la veneratissima e antichissima Kaaba con la sua "pietra nera". Numerosi idoli adornano il recinto. I pellegrini vi girano intorno sette volte, baciano la "pietra nera" e vanno ad abbeverarsi alla sorgente Zamzam.

I festeggiamenti finiranno con la corsa, su varie cavalcature, tra Safa e Marwa, nelle vicinanze della città.

Nel deserto d'Arabia, verso il tramonto, una tribù nomade si accampa. Sono animisti e si reputano di casta superiore perché "Arab", allevatori di cammelli. Sono fieri della loro autosufficienza: il cammello dà loro il latte, il sangue, la carne per il nutrimento; l'orina per medicamento; la pelle per il cuoio; il pelo per le vesti, il cordame, i tappeti; lo sterco per combustibile; i tendini per cucire. Non avendo nulla da perdere sono sempre pronti a razziare grazie alla loro mobilità, poiché non dipendono dai capricci atmosferici come gli agricoltori, né dal legame dei beni immobili come i cittadini; infatti sono i più liberi tra gli uomini liberi.

Al calar del sole si accende un fuoco al sommo di una duna, è un segnale per eventuali dispersi: anche se fossero nemici il dovere di ospitalità è sacro.

Tre arabi a cavallo, guidati dal fuocherello sulla duna, arrivano all'accampamento dove vengono premurosamente accolti e rifocillanti.

Sotto il cielo limpido nel quale splende la "stella" Venere, deità della tribù, i cavalieri, seguiti dall'appassionato interesse di tutti, parlano di un grande Profeta, Maometto, nato alla Mecca, ma profondo conoscitore del deserto e dei suoi figli, al quale l'angelo Gabriele ha dettato un Libro Sacro, non in aramaico, ma in sublime lingua araba; è la Legge dell'Eterno, Increato, Unico Dio: Allah.

Sapremo del semplice e chiaro fondamento del Corano (la Lezione); come il Profeta è avversato nella sua stessa città, gelosa dei suoi privilegi; come tanti suoi seguaci siano stati costretti a rifugiarsi dal cristiano Re di Aksu, in Abissinia; dei suoi amici, con i quali è fuggito a Yathrib, ben accolto, in un primo momento, anche dalla forte comunità ebraica, che sperava di identificarlo con il Messia tanto atteso; come i Meccani abbiano tentato di assaltare Yathrib, ora chiamata Medinat-el-Naer (città del Profeta), e come davanti all'inaudita novità di un fossato, fatto frettolosamente scavare intorno alla città, abbiano vergognosamente desistito da un serio attacco.

Ma se le sue parole provengono veramente dall'Unico Dio, perché i Meccani gli sono ostili? obietta qualche ascoltatore.

È successo anche a Mosè e Gesù, i profeti che lo hanno preceduto, e Maometto, ultimo in ordine di tempo, ma il più grande, ha infinito rispetto per i suoi precedessori tanto da rivolgersi, nel pregare, verso Gerusalemme; ma per quanto concerne l'ostilità dei Meccani c'è una ragione più particolare: essi, forse, avrebbero anche accettato la nuova dottrina se fosse rimasta patrimonio esclusivo della loro superba tribù. Il Profeta sa invece che Allah la vuole universale, ossia accettata e amata da tutti, idolatri, ebrei, cristiani, perché abbiano termine gli ancestrali particolarismi tribali, le rivalità, le vendette personali: tutti fratelli sottomessi alla volontà di Allah, questo è l'Islam!

Segue un profondo e commosso silenzio al racconto dei cavalieri. Un anziano, guardando verso il cielo, mormora: «Dite che anche la nostra ve-

nerata stella è stata creata dal grande Allah?! Comunque, le parole del Profeta sono più dolci del miele; appena lo voglia, la nostra spada sarà al suo servizio!».

Seguiranno dei "flashes" di beduini all'attacco con impeto travolgente, con i nomi dei luoghi delle battaglie.

Poi dei nuclei di arabi in armi, da varie direzioni, s'incontreranno in una piccola oasi per proseguire insieme verso Medina. Mentre le cavalcature si abbeverano, si saprà come tutti sono ansiosi di battersi, chi per amore del Profeta, chi ancora per sete di razzia. Si racconteranno a vicenda quanto è successo negli ultimi anni e qualcuno, testimonio oculare, si vanterà di qualche impresa. Si saprà della resa della Mecca al Profeta, che ha fatto piazza pulita degli idoli che infestavano la Kaaba; del tempio (Moschea) a Medina con il Moaddzin che chiama alla preghiera, ora rivolta alla Mecca perché città santa di tutti gli arabi; l'importanza dell'espansione della fratellanza grazie all'Islam; la certezza di guadagnare il paradiso morendo in battaglia anche in caso di sconfitta, come successe a Muti (Transgiordania); l'entusiasmo di cavalcare uniti contro la Siria per cacciare il dominio di Bisanzio e tenere lontani dai luoghi santi gli infedeli.

Medina, 8 giugno 632. Una folla silenziosa è in attesa, tutti gli occhi sono rivolti verso un edificio. Tra la gente riconosceremo i beduini che si sono incontrati, gioiosi, alla piccola oasi; ora qualcuno piange. Si mormora che il Profeta è morente. Allora è tutto finito?

La porta dell'edificio si apre e (se per la sensibilità islamica sarà possibile vederlo) un bellissimo vecchio vigoroso, Abu Keber, avanza sulla soglia e dice alla folla attenta: «Colui che crede solo a Maometto, quegli sappia: Maometto è morto...».

Un profondo gemito scuote la folla, ma Abu Keber prosegue con più forza: «Colui che crede nel Dio di Maometto, quegli sappia: Allah vive!».

Il film si chiude sul prorompere di un urlo fragoroso d'amore e di speranza.

Cinque pellegrinaggi

Nell'epoca preislamica i vasti territori compresi tra il Nilo e l'Eufrate erano abitati da numerose tribù, per lo più nomadi e guerriere, che professavano fedi politeiste espresse in una vasta rete di santuari, meta di pellegrinaggi strettamente osservati.

La Mecca, città mercantile, era il punto di convergenza delle carovane che percorrevano le piste del deserto, spesso lottando contro i predoni, per raggiungere le fiere dove si scambiavano manufatti con materiali di prima necessità. Alla Mecca inoltre si trovava il sacro recinto della Kaaba edificato da Abramo e da suo figlio Ismaele, luogo di pellegrinaggio quindi sin dai tempi biblici. La vita della città si basava su tre fattori principali: le carovane, i pellegrinaggi e le fiere.

Nel VII secolo il profeta Maometto, con la sua nuova legge codificata nel Corano, riesce ad unificare le varie, numerose tribù arabe, sempre in rivalità tra loro, che popolavano quei territori desertici.

Gli insegnamenti di Maometto creano una nuova società: l'Islam (sottomissione); la Mecca, sua città natale, rimane come punto di riferimento e di convergenza di tutto il mondo islamico.

Il Corano, il libro della legge, insegna a credere in un Dio unico, fino a quel momento patrimonio spirituale dei soli Ebrei e Cristiani, e le sue volontà sono espresse tramite il profeta. Grazie al Corano i popoli musulmani hanno mantenuto un'unità linguistica, e la loro vita è retta e guidata dal suo insegnamento; in esso gli insegnamenti di Maometto vengono da lui stesso simbolizzati *in cinque pilastri sui quali poggia l'Islam*: la professione di fede, la preghiera rituale, l'elemosina legale, il digiuno, il pellegrinaggio.

Cinque puntate sull'Islam raccontano altrettanti diversi pellegrinaggi che partono dai confini più remoti del mondo musulmano per raggiungere la Mecca, percorrendo territori che ci permettono di conoscere la civiltà islamica nella sua estensione e diversità di ambienti.

Questi viaggi non solo raccontano le condizioni sociali del pellegrino nel suo luogo di origine e quelle delle genti incontrate sulla via verso la Mecca, ma vogliono anche rappresentare i cinque periodi storici che costituiscono l'evoluzione del mondo islamico dal tempo di Maometto ad oggi.

Il primo periodo è simile a quello che trascorse Maometto come cammelliere nel deserto con le forti suggestioni delle ispirazioni mistiche.

Il secondo periodo è l'espansione dell'Islam nel mondo che ha avuto inizio alla morte del Profeta.

Il terzo periodo è quello in cui nei territori conquistati fioriscono le arti e le scienze.

Il quarto periodo è quello del mondo arabo di questo secolo nelle sue trasformazioni sociali.

Il quinto periodo è quello del mondo islamico d'oltre oceano al giorno d'oggi e dei viaggi che, con i mezzi più diversi e moderni, lo portano alla Mecca.

Primo viaggio

L'infanzia del Profeta è quella triste dell'orfano, come egli stesso dice nel Corano. Il raccoglimento e la riflessione sembrano essergli stati di buon'ora familiari e tali meditazioni, alimentate dai contatti con elementi giudaico-cristiani, maturano in lui l'ispirazione religiosa che doveva determinare la sua esistenza e quella di milioni di uomini.

La sua giovinezza fu spesa nel deserto, nei lunghi viaggi delle carovane verso i mercati.

Con il primo pellegrinaggio si racconta un viaggio d'ispirazione religiosa intrapreso per raggiungere la Mecca e per capire la vita secondo il Corano; è la professione di fede: il primo pilastro della religione islamica.

Il pellegrino è un nomade del deserto sahariano che lascia il suo accampamento di tende, dove risiede, per unirsi a una carovana che lo conduce alla grande oasi, per poi proseguire verso la Mecca.

L'ambiente intatto e incontaminato ci riporta ai tempi che il Profeta aveva vissuto da cammelliere: le stesse distese assolate, la stessa volta stellata, le lunghe giornate silenziose che portano alla meditazione e alla percezione di Dio.

Il viaggio di questo pellegrino ci permette di conoscere la genesi e le origini della religione islamica attraverso le memorie bibliche raccontate dai vecchi carovanieri durante il percorso. Il viaggio della carovana ci descrive il deserto nel suo antico e immutabile aspetto: le lunghe marce diurne, i fortuiti incontri, gli accampamenti serali protetti dalle dune, le festose accoglienze nelle piccole oasi per i rifornimenti d'acqua e infine l'arrivo nella grande oasi dove la fiera si svolge animata e rumorosa.

Secondo viaggio

Dopo la morte del profeta, inizia con Omar, secondo califfo della civiltà musulmana, la nuova era dell'Egira, da lui istituita a partire dalla fuga a Medina, quella dell'espansione. In meno di un secolo una civiltà, forte della nuova fede comune, assoggetta territori e genti facendo sentire la propria egemonia dall'Atlantico fino ai confini della Cina.

Con il secondo pellegrinaggio, ispirato a quest'epoca della storia islamica, si mette in risalto l'inarrestabile diffusione della religione coranica, determinata dalla coesione della fede, che per i musulmani ha il suo culmine nella comune preghiera rituale, designata da Maometto come secondo pilastro dell'Islam.

Il pellegrino è un notabile musulmano di un emirato dell'Africa occidentale. In queste zone l'Islam è monolitico e conservatore, gli emiri sono i capi spirituali e temporali, l'economia e il commercio sono nelle loro mani. In questi territori, tradizionalmente politeisti, la potenza della co-

munità islamica impone la legge con le sue scuole coraniche e influenza i costumi con la sua organizzazione sociale, rappresentando per le altre tribù l'autorità e lo sviluppo.

In questo viaggio si attraversa il cosiddetto "Islam nero": dalle verdi coste atlantiche al deserto sudanese bagnato dal Nilo bianco e oltre fino al Mar Rosso. Il pellegrino incontra sia le tribù e le popolazioni ancora estranee all'Islam, con i loro riti magici e le pratiche animiste, sia quello stesso mondo coranico che egli stesso rappresenta, conoscendo così tutti quei rapporti e quei contrasti che oggi e nel tempo l'Islam ha incontrato nella sua espansione.

Terzo viaggio

Della storia islamica, in seguito all'espansione, va particolarmente considerato il periodo in cui, una volta assorbita l'enorme eredità culturale delle popolazioni conquistate, si sviluppa tra i musulmani l'amore per la bellezza e per la conoscenza. In ogni regione si interpretò un senso comune dell'arte musulmana con espressioni proprie, mantenendo tuttavia un'unità costante per la quale riconosciamo il carattere islamico in territori e secoli tanto diversi.

Di tutte le espressioni artistiche quella architettonica fu la più sentita; lungo le vie del commercio che univano l'Oriente all'Occidente sorsero magnifiche città dove l'astrologia e la matematica venivano coltivate nelle università, la poesia nelle moschee e gli oggetti artigianali, di preziosa sensibilità decorativa, venivano scambiati negli affollatissimi mercati.

Questi scambi commerciali propagarono la cultura islamica fino alle corti europee, contribuendo enormemente al modo di costruzione della civiltà occidentale.

Con il terzo pellegrinaggio si compie, infatti, un viaggio attraverso le arti e le scienze, fiorite con ineguagliabile ricchezza di inventiva in tutti i territori conquistati.

Il pellegrino è un giovane maestro di un villaggio himalayano ai confini delle regioni mongole. Nel suo viaggio verso il Medio Oriente attraversa le catene montuose centro-asiatiche, crocevia delle razze più diverse, lungo il tragitto dell'antica via della seta.

Dalle aride regioni montagnose dalle quali proviene, il pellegrino scende nelle più fertili valli dove gli si rivela un mondo nuovo di antichi splendori, ammirando e riconoscendo in essi la storia della sua civiltà.

L'ospitalità, la generosità e il reciproco rispetto, incontrati in questo viaggio, mettono in risalto gli insegnamenti del Profeta che, esortando alla pratica dell'elemosina legale (terzo pilastro dell'Islam), induce i fedeli alla reciproca assistenza.

Quarto viaggio

La fine del colonialismo europeo ha portato il mondo islamico a una molteplicità di situazioni politiche diverse, spesso caratterizzate da un re-

cupero delle proprie tradizioni culturali, ma anche all'adozione di nuovi modelli sociali e infine a nuove e vaste autonomie economiche. In quasi tutti i paesi dell'Africa mediterranea, la religione è molto sentita, in alcuni come la Libia, ad esempio, più forte che mai; in questi paesi tuttavia la fede coranica convive ormai con i rapidi mutamenti sociali e di costume.

Con il quarto pellegrinaggio si esaminano le trasformazioni sociali e politiche del mondo arabo in questo secolo.

Il pellegrino è un giovane studente di una grande Medersa (università coranica) marocchina e appartiene a una ricca famiglia legata alla monarchia. Il Marocco è un regno ancora molto sensibile ai valori tradizionali e ai doveri religiosi, dove i mutamenti sociali sono meno evidenti.

Il periodo scelto per questo viaggio è il mese di "Ramadan", i cui l'astinenza e il digiuno sono le regole alle quali ogni anno tutti i credenti musulmani si sottomettono nel rispetto delle parole di Maometto che indica il digiuno come il quarto pilastro dell'Islam.

Il viaggio del giovane marocchino attraverso gli Stati islamici del mediterraneo, essendo il pellegrinaggio di un fervente conservatore nel periodo dell'anno più caro all'Islam, ci permette di considerare tutti i cambiamenti e i contrasti che le nuove ricchezze e i nuovi ideali hanno portato in questi paesi.

Quinto viaggio

Il pellegrinaggio, indicato da Maometto come il quinto pilastro dell'Islam, è sempre stato per i musulmani l'obbligo principale e il più ambito riconoscimento sociale. Da tutto il mondo i fedeli intraprendono lunghi viaggi convergendo nella sacra valle della Mecca in devoto pellegrinaggio.

Il quinto e ultimo pellegrinaggio è quello dei musulmani d'oltreoceano. Dai viaggi solitari che i quattro episodi precedenti hanno descritto, siamo ora a quelli di massa: ci sono navi che partono dall'estremo oriente fermandosi nei grandi porti sulla rotta verso le coste arabe del mar Rosso; ci sono viaggi in aereo per i pellegrini più ricchi, viaggi organizzati dai paesi industriali e a volte lussuosissimi.

In tutto il mondo musulmano, attorno al tradizionale pellegrinaggio, s'affaccendano grosse organizzazioni commerciali che traggono da questo precetto il maggior profitto possibile.

Un immenso accampamento di tende bianche attende i fedeli alla Mecca. I pellegrini si spogliano dei loro abiti, si rasano il capo, si lavano, si coprono con due teli bianchi, e così purificati si avviano a esercitare le loro pratiche rituali nel recinto della Kaaba.

Con questo rito il pellegrino si spoglia della propria origine, della propria condizione e di tutto ciò che lo separa dagli altri; è il momento in cui il cammelliere sahariano, il notabile nigeriano, il maestro himalayano, il giovane intellettuale marocchino e i pellegrini tutti diventano soltanto dei semplici uomini davanti a Dio sublimando i precetti predicati dal Profeta.

Lettera a Hoveyda

Caro Feridoun [Fereydoun],

ora che il mondo è ancora più lacerato da nuove incomprensioni e da inusitati risentimenti, diventa urgente fare qualcosa di utile.

Come sappiamo un nuovo profondo iato si è creato tra il mondo occidentale (il nostro), orgoglioso del suo preteso pragmatismo, e il mondo musulmano (il vostro) che, finalmente risvegliato, ha il coraggio di rivalersi.

È solamente un contrasto d'interessi?

No, il problema è più ampio, molto più ampio.

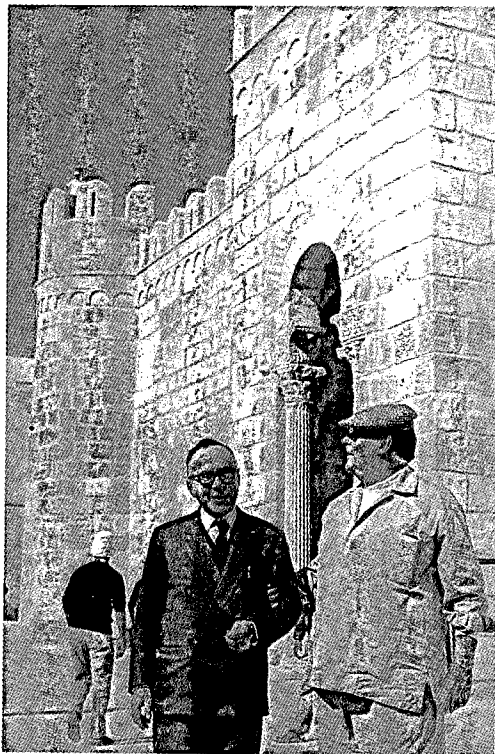
Io credo che la vostra tradizionale, profonda, capacità di meditare, teorizzare, filosofare può curare la pretesa praticità, certamente disumana e assurda e perfino un po' ridicola, del mondo occidentale, e anche molte delle tragiche conseguenze che sono derivate dal suo modo di agire.

La situazione obiettiva del nostro pianeta (aumento vertiginoso della popolazione mondiale, dramma ecologico, accumulo delle armi di sterminio di massa – capacità potenziale al genocidio –, crisi del sistema economico-sociale) impone, attualmente, di stabilire un paziente lavoro di rammendo della specie umana. Se saremo capaci di ciò, noi uomini potremmo avviarci verso un futuro più sorridente, non più di misantropi ma di filantropi.

Mi rendo conto che quel che dico può destare, in alcuni di voi, sospetto. Infatti, ora che il mondo occidentale è in crisi, per paura, alterna le offerte di collaborazione con le minacce.

Io, però, cerco di vedere e fare altre cose: sono forse un utopista. Tu lo sai: io credo fermamente che ci può essere salvezza solo nel sapere[1].

Ora noi, in occidente, per colpa della struttura della nostra educazione, non vi conosciamo. Non sappiamo quanto avete contato anche per la nostra stessa cultura; non sappiamo quanto voi siete stati fondamentali per lo sviluppo della scienza e della tecnica di cui siamo tanto orgogliosi.

Potrà succedere qualunque cosa. Ma per odiarci bene

Giorgio La Pira in visita a Rossellini in Tunisia, durante le riprese di *Atti degli Apostoli*

Rossellini e un mufti all'esterno della cappella Rothko, a Houston, Texas

o per distruggerci bene oppure per sopportarci bene o per collaborare bene dovremo conoscerci bene.

La vostra storia ha un aspetto inusitato, almeno per varietà ed estensione: voi siete riusciti a fondere assieme dei focolai culturali assai disparati. Questo fenomeno si rispecchia nella composizione del mondo musulmano: arabi, persiani, siriani, greci, indiani, indonesiani, etc. Dall'accordo, la fusione, l'affiatamento, la concordia di differenti gruppi etnici e delle loro culture è insorto l'immenso sviluppo della vostra filosofia (come pure quello della vostra poesia). L'acutezza, l'armonia, la consequenzialità del vostro pensiero (frutto dell'accumulo di tanti modi di pensare) ha prodotto l'evoluzione della matematica, l'algebra, la trigonometria, che hanno dato razionalità all'analisi dei fenomeni della natura e dell'Universo. Proprio percorrendo le vie della ragione e della coerenza avete sviluppato l'astronomia, la geodesia e la geografia. Questi, come ci indicano le imprese spaziali, sono ancora i pilastri del futuro del genere umano.

Avete apportato in tutti i campi dello scibile: dall'agricoltura alla medicina, dall'invenzione dei mulini a vento alla carta, dalla meccanica alle scienze naturali e via dicendo...

Senza i vostri numeri, oggi noi tutti non comprenderemmo nulla. Infatti non c'è scienza senza metodo.

Ma c'è di più: non siamo ancora capaci di identificarci in quanto uomini. Ma per avviarci alla comprensione di noi stessi era indispensabile un primo passo, il più difficile da compiere, quello di mettere il nostro pianeta, la Terra, al suo posto nell'Universo.

Tutto ciò è venuto da voi.

Bisogna che il mondo sappia che medicina, astrologia, farmacologia, ottica, meccanica si sono sviluppate a Jundishapar e Bagdad, che sono stati i grandi centri di convergenza e anche il rifugio di tutte le scienze del mondo. A che punto sarebbero la filosofia e la storia (come tutte le scienze) senza Il Cairo, Ispahan, Algeri, Alessandria, Cordova, Granata?

A che punto sarebbe il genere umano senza Al Khawarizine, Al Biruni, Ibn al Vardi, Batuta, Yunis, Al Mansour, Al Mamoun, Omar Kayyam, Ibn Kaldoun, Avicenne, Averroes?

Ma al mondo occidentale sostanzialmente razzista, per orgoglio, sarà bene ricordare che la culla della civiltà e dell'umano progresso sono state l'Africa e l'Asia.

Senza la civiltà egiziana e quelle mesopotamiche e fenicie e indiane dove saremmo noi uomini d'oggi?

È inutile che io mi dilunghi di più.

In conclusione:

Vorrei fare una serie di programmi sul mondo musulmano secondo i metodi che sto applicando da una decina d'anni. La serie filmata che propongo deve essere destinata, come le altre che ho fatto, alle televisioni ma anche alle università e le scuole. Per fare la storia del pensiero dell'Islam seguirò il metodo didattico-informativo che ho già usato per *Socrate*, *Pascal*, *La lotta dell'uomo per la sua sopravvivenza*, *L'età del ferro*, *L'età dei Medici*, *La presa del potere da parte di Luigi XIV*, *Descartes*, etc.

Queste sono le mie intenzioni.

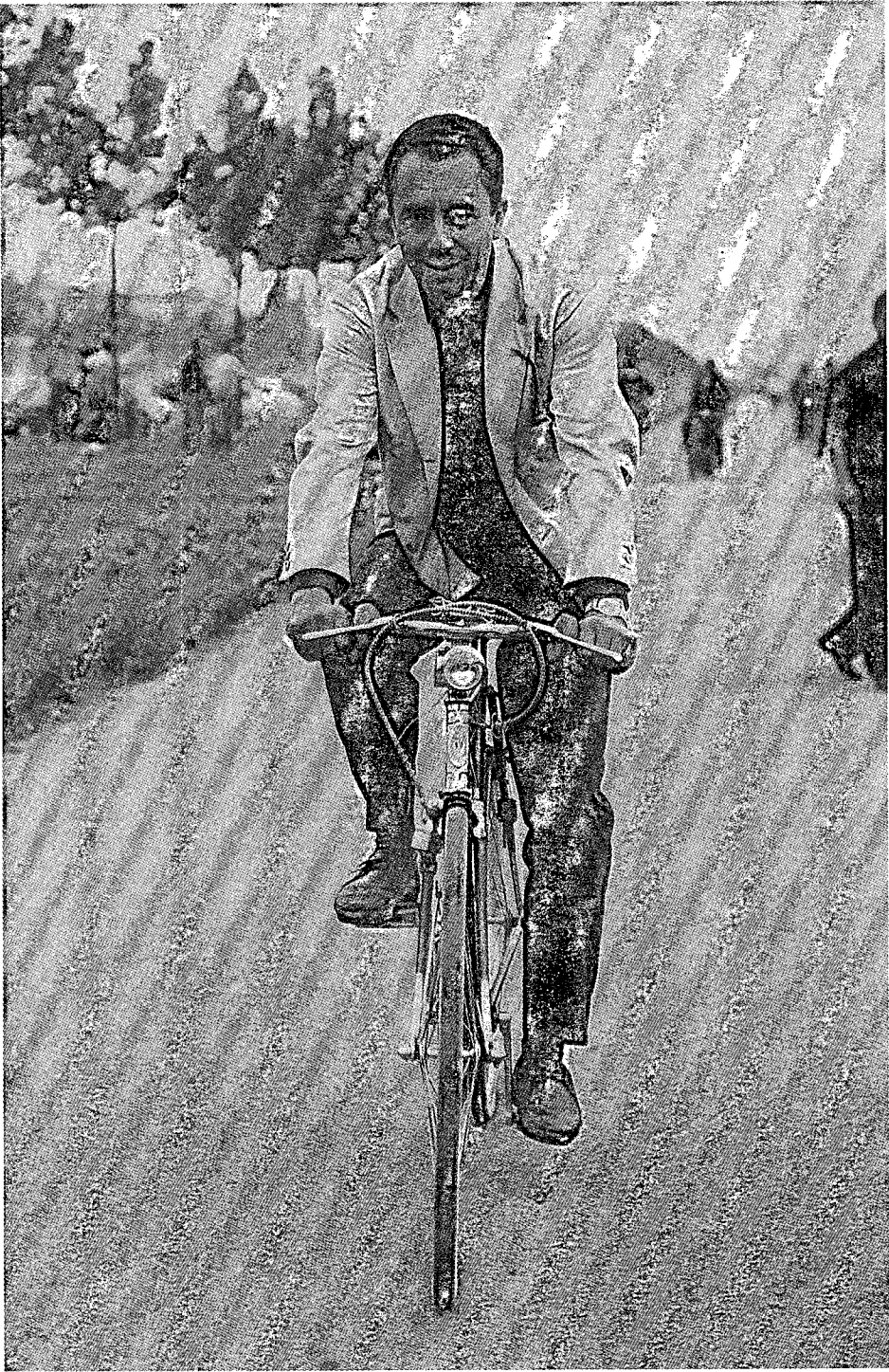
Conosco abbastanza bene la materia.

Ma è impensabile mettere in piedi un'impresa del genere senza la collaborazione di paesi musulmani, senza un loro apporto materiale e ideale-culturale.

Che ne pensi?

Credi che un'idea simile possa trovare accoglienza in Iran, in Egitto, in Algeria, in Arabia Saudita, in Siria e in generale nei paesi islamizzati?

---

1. Nella premessa alla sceneggiatura questo periodo è ampliato: «Io cerco di vedere in altro modo e di agire diversamente: forse sono un utopista. Ma la mia vita, le mie azioni e quel che ho fatto, penso, possono mostrare quel che credo. Sono convinto che ci può essere salvezza se noi uomini troveremo il modo di vivere più coscienziosamente. Per arrivare a ciò bisogna che ognuno di noi sappia di più, sempre di più. Sviluppando il pensiero, potremo avvilire e dominare quello che ci suggerisce la nostra istintualità. L'istinto è impulso, inclinazione non ragionata; il pensiero è ponderatezza, concezione, considerazione. Per pensare bisogna sapere» (*ndr*).

Michelangelo Antonioni

Antonioni e il colore

Giorgio Tinazzi

> A nessuno sfuggirà la parte che spetterebbe al colore nel nostro film: non esibizione, non decoro ma necessità intima del racconto; il colore determina qui non soltanto il clima, ma il movimento psicologico, ma il dramma, che sta appunto – visivamente – nel divenire dei colori, nel loro graduale perder di forza.

Così si esprimeva Antonioni a conclusione del suo primo progetto cinematografico (*Sunto per un film*), dedicato a *Terra verde*[1]. Da queste parole si può partire per alcune considerazioni a proposito degli scritti sul colore che qui pubblichiamo[2]. Si tratta di testi che Antonioni ha elaborato in qualità di critico. Per circoscrivere l'argomento, non si è tenuto conto delle dichiarazioni di poetica, che sono molteplici e svariate soprattutto a partire da *Il deserto rosso*, anche se pare opportuno sottolineare che non generiche suggestioni influenzanti quelle dichiarazioni trovano origine, più o meno precisa, negli interventi che qui riproponiamo.

Converrà forse fare due considerazioni preliminari. La prima è di carattere metodologico: è chiaro che l'interesse per il colore va inserito nel complesso del lavoro di critico cinematografico di Antonioni; è pertanto utile collegare, sia pur sinteticamente, taluni suggerimenti ricavabili da questi scritti ad alcune delle generali – e sia pur frammentarie – linee emergenti di quella attività. La seconda considerazione riguarda la lettura che il più corposo di questi articoli propone dell'estetica hegeliana, di cui Antonioni mostra di possedere una conoscenza non occasionale[3]. Se l'attenzione al colore lo porta a lunghe citazioni, e – in qualche caso – a parafrasi delle pagine hegeliane relative all'argomento specifico, sono quasi certamente le più generali riflessioni del filosofo tedesco sulla pittura a lasciare traccia, sia pure non immediatamente evidente. Emergono almeno due indicazioni di fondo di Hegel che hanno indirettamente una pertinenza, come dire, antonioniana. Da un lato c'è l'osservazione che la pittura unifica ciò che era di competenza di due arti diverse: «L'ambiente esterno che era trattato artisticamente dall'architettura, [...] e la figura in se stessa spirituale, che era elaborata dalla scultura»[4]; e l'Antonioni critico (e poi, ovviamente, autore) dà al rapporto tra soggetto (non a caso parla di «puro spirito») e ambiente una rilevante importanza. Dall'altro lato c'è l'i-

Michelangelo Antonioni sul set di *Zabriskie Point*

dea che la pittura, votata a rappresentare l'apparenza, trovi in ciò la propria ricchezza espressiva (Hegel parla di «magia della parvenza», Antonioni di «illusione d'arte»). La similitudine col cinema non è arbitraria, e Antonioni la mette in luce: lo spessore della superficie.

Date queste brevi premesse si possono fare alcune osservazioni sugli scritti qui ripresi, che prendono le mosse da una sottolineatura ricorrente, in base a cui il problema del colore è «quello più urgente», «quello destinato a ridare a questo benedetto cinema la sua dignità artistica», «quello cui rimane affidato il suo più solido fondamento estetico a venire». Pur riconoscendo al bianco e nero sicura dignità (come testimonia l'apprezzamento per Sternberg), Antonioni ritiene valida l'asserzione «per cui il cinema in bianco e nero sta al cinema a colori come il disegno sta alla pittura». Anzi, di più: «Come a fianco del sonoro il muto divenne intollerabile, a fianco del colore, il bianco e nero avrà medesima sorte». Tanti anni dopo, quasi ricordandosi di questa affermazione, dirà: «La splendida fotografia di *Manhattan* mi disturba, perché stimola in me il desiderio del colore, del "come sarebbe se ci fosse il colore"»[5].

In fondo, il colore non può non essere una componente della specificità del cinema:

> Noi pensiamo – scriveva a metà degli anni '30 – che ogni arte ha una sua economia e che quindi una ispirazione di letterato si concreta sempre in sintesi *tecnicamente* diversa da quella che obbedisce invece a un'ispirazione di pittore o di cinematografaro (corsivo di g.t.).

Questa diversità sta, forse genericamente, nella visività. E se da un letterato si può prendere le mosse (il racconto di Piovene per *Terra verde*) è perché «nello scritto c'è un che di prezioso per gli occhi», e il dramma sta – secondo la citazione iniziale – visivamente nel divenire dei colori.

Se l'approdo è estetico, la base è tecnica. Vale la pena di ribadire che, nel clima dell'idealismo italiano allora dominante secondo cui nella considerazione di un'opera d'arte il momento tecnico risultava marginale o inessenziale, sottolineare questo fattore non era certo, criticamente, moneta corrente. Serve ricordare che, su «Cinema», in quegli stessi anni, Antonioni, dopo aver dato la parola a un costumista[6] e a un tecnico del suono (Libero Innamorati)[7], si occupa dei problemi della fotografia[8] e, «in base alle opinioni di Piero Portalupi», fa una serie di considerazioni, una delle quali si conclude lamentando «una scarsa conoscenza dei problemi tecnici che stanno alla base della ripresa e ne costituiscono l'essenza». Certo, va chiarito, queste conoscenze devono essere sospinte «da presupposti estetici»; sono questi presupposti che, come indicato da Hegel per la pittura, facilitano «il formarsi di una mentalità pittorica». Sostituite cinematografica a pittorica e vi rendete conto che, se questa mentalità c'è, non devono spaventare i problemi tecnici.

Sono ancora le considerazioni finali di *Terra verde* a farci da guida:

> È chiaro che se in arte dovessero spaventare le difficoltà tecniche, nessun capolavoro vedrebbe mai la luce. Qui c'è campo d'ottenere effetti coloristici sorprendenti, e questo basti.

C'è però il rischio, sottolineato da Antonioni nella citazione iniziale, del semplice decoro[9] o dell'esibizione. Quasi a rispondere preventivamente a quanti, incautamente, lo avrebbero in seguito accusato, come autore, di «formalismo», l'Antonioni critico ha sempre battuto il tasto della *funzionalità* della forma («esiste solo una fotografia funzionale»). Basti pensare al «tecnicismo fine a se stesso» rimproverato – in altra sede – a Olivier, alla "maniera" che incrinava l'opera di L'Herbier o limitava Carné. Il "pittoricismo" può essere la ricaduta, per quanto riguarda il colore, di questa attitudine allo sfoggio formale. Il colore, infatti, deve essere al servizio della vicenda e non viceversa (come afferma sul «Corriere padano»), esso non sottostà alla «ricerca nella composizione del materiale plastico». Se, hegelianamente, occorre uno "spirito" per dare respiro d'arte alla riproduzione, ogni tentazione mimetica va bandita. Hegel parla di «immaginazione riproduttiva»[10], Antonioni di «infedeltà», e ancor più chiaramente ribadisce che «la legge del bello non è nella verità della natura».

La pittura ce l'insegna. Per questo il colore non viene dall'America. Perché non ha una tradizione in tal senso (le predilezioni del regista, si sa, cambieranno), e perché quel cinema tende al prodotto standardizzato. «Dove c'è formula difficilmente l'arte fa capolino», dal momento che essa per Antonioni deve tendere all'«inusitato».

Libertà con i colori, e "libertà" dei colori: non esistono colori fissi, «i verdi non sono sempre erba, né i blu sempre cielo». Matisse, in questo caso, è di rigore. Non a caso, nel 1944, Antonioni scrive di un incontro (vero o immaginato?) con il pittore francese[11], in cui – per tutto il tempo del colloquio – si accorge di aver fatto «pensieri colorati». Un temporale, e la luce che porta, gli fanno capire gli interni dei suoi quadri, «dove la prospettiva e le proporzioni e i volumi rimangono in balia dei colori, della quantità dei colori». Ricorda allora Gauguin che diceva: «Disegnando mi sento mancare sempre qualcosa, è il colore che mi sento mancare», aggiungendo che «un chilo di blu è più blu di mezzo chilo». Disegno e pittura, aveva scritto nel 1942, stanno tra di loro come il cinema in bianco e nero e quello a colori.

Libertà sì, allora, ma controllata. Perché il tutto deve comporsi in un *sistema*. Non è un'intuizione da poco, anche se gli deriva da Hegel, così come i termini di «armonia» o «totalità» (Hegel parla anche di «coerenza»), e l'analogia della composizione coloristica con la musica, avvertibile soprattutto quando «il contenuto della rappresentazione diviene indifferente e la pittura [...] incomincia con ciò a volgersi interamente verso la musica»[12]. La rappresentazione – nel cinema – delle nuvole non ha contenuto: è solo un esempio, per dire luci e ombre, chiari e scuri, accostamenti e trasformazioni.

Movimento, allora, del colore, che nasce dalla relazione e dalla contraddizione. Basta rapportare queste affermazioni, sia pure derivate, al contesto critico italiano di quegli anni per rendersi conto della novità recettiva delle indicazioni antonioniane.

Non è probabilmente un caso se, per tornare ancora alla citazione iniziale, in *Terra verde* si parla proprio di un colore che «determina [...] il movimento psicologico». Il richiamo va allora – naturalmente – al progetto non realizzato del 1971, *Il colore della gelosia*[13]:

> Il film – ha affermato il regista – doveva essere la storia del viaggio a tre diversi livelli: quello realistico, quello del ricordo e quello dell'immaginazione. E con il cambiamento della situazione o degli stati d'animo, dovevano cambiare i colori.

Due "film nel cassetto", una stessa concezione della manipolabilità del colore.

1. In «Bianco e Nero», 10, ottobre 1940; ora anche in Michelangelo Antonioni, *I film nel cassetto*, a cura di Carlo di Carlo e Giorgio Tinazzi, Marsilio, Venezia, 1995.
2. *Del colore* (sotto il titolo generale *Lo schermo*), «Corriere padano», 2 gennaio 1940. Dell'articolo *Il colore non viene dall'America* esistono più versioni: una apparsa su «La Fiera letteraria» del 27 novembre 1947 (con il titolo *Il colore e l'America*); un'altra, più ampia e col titolo citato, in «Film Rivista», 18, dicembre 1947. Il brano centrale dell'articolo è ripubblicato in «Bianco e Nero», 2, 1948 (con il titolo *Il problema del colore*). Nel 1951, su «Sequenze» (1, maggio 1951) è apparso un articolo (con il titolo *Il colore non viene dall'America*) che, con parafrasi, riprende l'articolo di «Film Rivista». *Suggerimenti di Hegel* è stato pubblicato in «Cinema», 155, 10 dicembre 1942 e ripreso (con il titolo *Ritorno a Hegel* e senza indicazione della fonte) in «Cinema 60», 48, dicembre 1964.
3. Antonioni cita, con qualche adattamento lessicale e qualche omissione non segnalata, da G. F. Hegel, *Estetica*, ordinata da H. G. Hotto, traduzione dall'originale di A. Novelli, voll. 4, in particolare dal terzo vol., che ha per titolo *Il sistema delle arti singole. Architettura, scultura, pittura, musica*, F. Rossi Romano, Napoli, 1864.
4. G.W.F. Hegel, *Estetica*, edizione italiana a cura di N. Merker, Einaudi, Torino, 1967, p. 890.
5. *Quasi una confessione*, in M. Antonioni, *Il mistero di Oberwald*, a cura di Gianni Massironi, ERI., Torino, 1980. Ora anche in M. Antonioni, *Fare un film per me è vivere*, a cura di C. di Carlo e G. Tinazzi, Marsilio, Venezia, 1994.
6. *Interviste. Un costumista*, «Cinema», 92, 25 aprile 1940.
7. *Parole di un tecnico*, «Cinema», 108, 25 dicembre 1940.
8. *Parla un operatore*, «Cinema», 112, 25 febbraio 1941.
9. È sintomatico che il bisogno di sottrarsi al decorativismo emerga sia in un articolo rispondente a una esigenza generale come *Per un film sul fiume Po* (in «Cinema», 68, 25 aprile 1939), sia in uno relativo a un aspetto particolare come *Nuvole fotogeniche* (in «Cinema», 148, 25 agosto 1942).
10. G.W.F. Hegel, *Estetica*, cit., p. 947.
11. *Incontro con Matisse*, «Cosmopolita», 9 settembre 1944.
12. G.W.F. Hegel, *Estetica*, cit., p. 952.
13. Ora in M. Antonioni, *I film nel cassetto*, cit., p. 115. Non è certo casuale che, trent'anni prima, nell'ipotetico colloquio con Samuel Godlwin, Antonioni parlasse proprio del colore della gelosia.

Scritti (1940-1947)

Michelangelo Antonioni

110

Del colore

Avevamo già visto *Tom Sawyer*[1] a Venezia due anni fa; l'abbiamo rivisto recentemente, a breve distanza da *Follie di Hollywood*[2]. Tra i due c'è una differenza considerevole per ciò che riguarda il colore. Nel primo siamo ancora agli acrobatismi coloristici, quali la grotta, la scampagnata, l'assito verniciato di bianco, ecc. Nel secondo, invece, la ricerca dell'effetto, pur essendo evidente, trova giustificazioni meno superficiali. A prescindere dal valore del film, di cui ci limitiamo a dire che rientra nella serie delle solite *Follie* con il vantaggio dei nomi di Hecht, soggettista e sceneggiatore, e di Gershwin, musicista, si nota infatti un più intimo legame fra colore e vicenda, senza che questa sia sfacciatamente in funzione di quello. Diremmo anzi che è proprio l'opposto. Quella specie di «sinfonia azzurra» finale lascia intendere, come già la fuga dei soldati con mantelli rossi in *Becky Sharp*[3], quali orizzonti apra al cinema il colore. E anche dal punto di vista puramente tecnico il progresso è evidente; là: facce di terracotta e paesaggi oleografici; qui: un insieme di toni più smorti e insomma accettabili senza troppa fatica.

La qual cosa induce a considerare il problema del colore come quello più urgente, e come quello destinato a ridare a questo benedetto cinema la sua dignità artistica. Perché, a voler essere sinceri, poco di notevole è stato fatto in questi ultimi anni; se si pensa ai vecchi «classici», *Golem, La tragedia nella miniera, A noi la libertà*[4], ecc., bisogna convenire che il cinematografo come arte, non è gran che progredito da quei lontani tempi. L'arte dello schermo si è venuta via via assestando su dei binari che, se conducono indiscutibilmente al successo commerciale, deviano fortemente dalla via del successo artistico. In definitiva oggi non si tratta tanto di fare un buon film quanto un film che soddisfi il pubblico, perché il pubblico rende quattrini ed è appunto con i quattrini (e per i quattrini) che il cinema si fa. Sicché riesce difficile pensare che un produttore oggigiorno dia mano libera a un regista ispirato; gl'imporrà piuttosto quei freni ch'egli riterrà opportuni. E le scarse eccezioni non fanno che confermare la regola.

Un altro motivo di questo arresto è da ricercare nel fatto che, quando a un'arte vien meno quell'affanno di rappresentare un mondo interiore, quell'aspirazione verso un arricchimento del mezzo espressivo, e s'accontenta di ricalcare orme già battute, avendo paura del nuovo, dell'inusitato, è un'arte finita. Subentra allora l'imperio della formula. Ma dove c'è formula difficilmente l'arte fa capolino.

Oggi, con il colore, un nuovo spiraglio si apre all'avvenire del cinema. Abbiamo letto che René Clair a Parigi e Jean Painlevé a Londra sono «nel colore» fino al collo. Senza parlare dell'America, la cui produzione è attualmente per il trenta per cento a colori. Il che del resto è naturale. Non ostante la forte spesa e le serie difficoltà tecniche, il colore avanza con progressiva fermezza. S'impone, convince; fra qualche anno sarà impossibile sopportare pellicole in bianco e nero. L'occhio dello spettatore va abituandosi alle tinte, è accarezzato dalla dolcezza di certe combinazioni, sente in esse più verità, verità interiore, e ne trae un godimento nuovo.

L'America sopra tutto ha compreso questo stato di cose e come sempre si accinge a volgerlo a suo favore. Ammaestrata dal caso del «sonoro», essa confida nella guerra che tiene occupata l'Europa e nella scarsa praticità dei produttori europei per fare di tutti i nostri mercati un suo monopolio. E il pericolo è grave. Se la variopinta ondata hollywoodiana giunge a noi prima che una nostra produzione pure a colori possa contrastarle il passo, è finita. Ci vorranno anni ed anni per risollevarci.

Ma quello che più rattrista è il pensare alla cinematografia italiana che incomincia ora a camminare, come una bambina che s'è levata di letto dopo l'influenza e che vede tutto roseo, tutto bello, crede in Dio ed è ottimista. Nessuno, eccezion fatta di qualche sporadico esperimento, si preoccupa del colore. Nessuno pensa che tutti questi sforzi odierni andranno in fumo se ci si ostina a rimanere fissi nel bianco e nero. Ma quando si convinceranno i produttori italiani che non si può lasciare il colore fuori di casa e che prima o poi bisognerà aprirgli la porta?

«Corriere padano», 2 gennaio 1940

---

ndr

1. *The Adventures of Tom Sawyer* (*Le avventure di Tom Sawyer*, 1938) di Norman Taurog.
2. *The Goldwyn Follies* (*Follie di Hollywood*, 1938) di George Marshall.
3. *Becky Sharp* (1935) di Rouben Mamoulian.
4. *Der Golem, wie er in die Welt kam* (*Il Golem*, 1920) di Paul Weneger e Carl Boese; *Kameradschaft* (*La tragedia della miniera*, 1931) di Georg Wilhelm Pabst; *À nous la liberté* (*A me la libertà*, 1932) di René Clair.

Suggerimenti di Hegel

Il desiderio di una seria considerazione dell'arte dello schermo può indurre a pazienti letture e riletture, talvolta non vane, non scevre di risultati. Così accadde a noi, in questi giorni, di rileggere Hegel.

Generalmente, se un uomo di cinema pensa a Hegel è per quella parte della sua filosofia che tratta della nozione universale e della realtà del Bello in natura e nell'arte, «l'ideale – come egli si esprime – nell'unità delle sue fondamentali determinazioni, indipendentemente dal suo speciale contenuto e dalle sue diverse guise d'apparire»; in altri termini per la parte generale, dove tutte le arti si equiparano. Invece anche altrove motivi da indurre a un attento esame non mancano, come nel terzo libro dell'Estetica che s'intitola *Il sistema delle arti singole*[1], precisamente laddove è presa in esame la pittura. Ed anche qui una selezione è possibile; noi riferiremo soltanto ciò che riguarda il colore, parendoci che questo sia il problema più urgente nel campo del cinematografo, come quello cui rimane affidato il suo più solido fondamento estetico a venire. Su questo punto Hegel è largamente attingibile.

Arte fondamentalmente figurativa, il cinematografo come la pittura ha il suo mezzo di rappresentazione formale nell'apparenza esterna della natura e degli individui, purché lasci chiaramente trasparire la loro interiorità. Si badi bene: apparenza, non materia; perciò si rende indispensabile un rapporto preciso tra spirituale e sensibile, l'ottenimento del quale coincide: da un lato con la trasfigurazione dell'aspetto reale del mondo in pura illusione d'arte, dall'altro con il colore, i cui passaggi, differenze e sfumature, consentono la trasfigurazione medesima.

Una considerazione dalla quale risulti come il colore debba considerarsi indispensabile all'assoluto di bellezza figurativa, è facilmente ricavabile. Basta tenere per valida l'asserzione per cui il cinema in bianco e nero sta al cinema a colori come il disegno sta alla pittura. È il colore – afferma Hegel – che fa di un pittore un pittore. E soggiunge:

> Noi ci arrestiamo volentieri al disegno e principalmente ai bozzetti, come a quelli che mostrano di preferenza il genio; ma per quanto ricco d'invenzione e fantasia può lo spirito risaltare immediatamente dal trasparente legger velo della figura, vi bisogna sempre il colorito, onde la pittura non si resti astrattamente al lato sensibile della vivente individualità e particolarizzazione dei suoi obbietti.

Con questo il filosofo non nega il gran pregio dei disegni; dichiara semplicemente che la pittura solo usando il colore può esternare «la sua propria vivente appariscenza». Gran giorno, viene fatto frattanto di pensare, quello nel quale si potrà parlare di equivalenti scuole veneziane o fiamminghe. Ma vediamo di precisare alcuni punti basilari.

Becky Sharp di Rouben Mamoulian

Fondamento astratto del colore è il chiaroscuro. Già il chiaroscuro in sé, il chiaro opposto all'oscuro e le loro diverse miscele appaiono in funzione di luce e di ombra, rilevando sporgenze e avvallamenti, dando plasticità alle figure. Però nella pittura il chiaroscuro non rappresenta se non il fondamento, come s'è detto, benché tale fondamento sia della massima importanza.

In effetti, esso soltanto determina lo stare innanzi o indietro, il contorno, ed in generale la propria apparenza della figura come figura: il che si dice *modellare*.

Il che invece, applicato al cinema, equivarrebbe a fornirlo di un più spiccato senso stereoscopico.

I maestri del colorito si spingono su questo riguardo fino alla estrema contraddizione della più chiara luce e delle più fonde ombre, ed ottengono con ciò grandissimo effetto. Ma tal contraddizione vien loro concessa in quanto non importi durezza; cioè in quanto non resti senza un ricco giuoco di passaggi e miscele, per porre il tutto fluidamente in accordo, e procedere fino alle infinitesime gradazioni. Se mancano tali contradditorii, il tutto divien freddo; mentre solo la differenza del più chiaro e del più scuro fa che talune parti si pronuncino ed altre rientrino.

Pensate quale maestro del colore potrebbe essere, presumibilmente, uno Sternberg, sempre così sensibile al giuoco delle luci e delle ombre, così rispondente in sostanza ai canoni hegeliani.

Per ciò che concerne una più precisa determinazione della luce e delle ombre, questa dipende precipuamente dalla specie di illuminazione presa dall'artista. Le più sva-

Tommy Kelly e May Robson in *The Adventures of Tom Sawyer* di Norman Taurog

riate differenze nascono in proposito dalla luce del giorno, del mattino, del mezzodì, della sera, del chiaro di sole o di luna, da un cielo sereno o nuvoloso, dalla luce dei temporali o dei ceri, da una luce chiusa o incidente o che si spande ugualmente, e dalle altre diversissime guise d'illuminazione. In una ricca aperta azione, nella desta coscienza in se stessa chiara, l'esterna luce è cosa necessaria; e l'artista si appiglia ottimamente all'ordinaria luce del giorno; quando non divenga necessario postulato una drammatica vitalità, il voluto rilievo di determinate figure e gruppi, e si possono trasandare altre non ordinarie guise di illuminazioni favorevoli per tali differenze.

Quando l'interiorità ha preponderanza, quando si tenda più direttamente allo spirituale, in pittura la illuminazione perde un poco del suo valore. Non così invece nel cinematografo, dove avviene semmai il contrario ed è con una acconcia illuminazione che s'arriva a esprimere per così dire l'inesprimibile. E però vale quanto Hegel afferma più oltre.

Nei paesaggi e nelle insignificanti circostanze della vita ordinaria, i più grandi magici effetti artistici ed anche artificiosi hanno lor conveniente parte. Nel paesaggio per esempio, gli arditi contrasti delle più grandi masse di luce e delle parti fortemente ombrate hanno un ottimo effetto: senonché sovente divengono manierate. Viceversa in tale cerchia principalmente i riflessi di luce, la luce diretta ed il riverbero, quella meravigliosa eco della luce che importa una speciale vivente guisa di chiaroscuro, richiedono uno studio fondato e valevole tanto per l'artista quanto per l'osservatore. L'illuminazione che il pittore (*leggi regista o operatore*) apprende esternamente od internamente nella sua concezione non può essere che un'apparenza rapida mutabile. Però per quanto istantanea e non abituale possa essere la illuminazione fissata, l'artista anche nelle più vive azioni,

I fratelli Ritz in *The Goldwyn Follies* di George Marshall

deve curare che l'intero in tale molteplicità non rimanga inquieto, vacillante, confuso, ma chiaro ed ordinato.

Senonché il chiaro e l'oscuro non vanno espressi nelle loro pure astrazioni, bensì per via della differenza stessa del colore. La luce e le ombre debbono essere colorate. È necessario quindi esaminare il colore come tale, avvertendo che ogni impedimento di carattere non estetico, ma tecnico, s'intende superato a priori, e che comunque i riferimenti, sempre tecnici, quivi riscontrabili vanno riportati, nei limiti del possibile, dalla pittura al cinema.

Si prende in esame anzitutto la relazione vicendevole tra i diversi colori.

Il rosso per esempio ed ancor più il giallo, ad intensità pari, è molto più chiaro del blu. In effetti nel blu l'oscuro è la cosa principale, che apparisce come blu in quanto agisce a traverso un chiaro, ma non del tutto diafano medium. Il cielo per esempio è oscuro: nelle cime delle montagne è sempre più fosco: visto a traverso un medio diafano, ma fosco, qual è l'aria dei piani più bassi, sembra azzurro, e tanto più chiaro per quanto meno l'atmosfera è diafana. Nel giallo al contrario agisce il chiaro in sé e per sé attraverso un mezzo fosco, che non lascia trasparire il chiaro. Il fumo per esempio è uno di tali foschi mezzi: visto innanzi a qualche cosa nera, che agisca a traverso dello stesso, ne divien bluastro; innanzi a qualche cosa chiara divien gialliccio o rossigno. Il rosso proprio tale è un vivo regio concreto colore, in cui si compenetrano il blu ed il giallo che sono in sé opposti: il verde può riguardarsi come simile unione, ma non qual concreta unità, bensì come dissoluzione dei diversi qual satura calma neutralità.

Gary Cooper in *For Whom the Bell Tolls* di Sam Wood

Ed ecco le conclusioni estetiche di questo preambolo tecnico:

> Codesti colori sono i più puri, i più semplici, gli originari colori. In conseguenza anche nel modo e guisa, onde gli antichi maestri gl'impiegavano, si può cercare un rapporto simbolico; specialmente nell'uso del blu e del rosso. Il blu ha l'aria più dolce, più sennata, più calma e ricca di sentimento, in quanto ha per suo principio l'oscuro che non presta resistenza; mentre il chiaro è più resistente, produttivo, vivente, allegro: il rosso è virile, dominante, regale; il verde indifferente, neutrale. Per tale simbolismo, Maria, per esempio, quando è rappresentata in trono qual regina del cielo, porta un mantello rosso, ma quando è rappresentata come madre, ne porta uno blu. Tutti i restanti colori infinitamente molteplici debbono essere considerati quali mere modificazioni, in cui deve sempre riconoscersi un'ombratura di quei colori cardinali. Nella loro reciproca reazione, tutti codesti colori nel loro effetto sono più chiari o più foschi.

Altro punto basilare è l'armonia complessiva dei colori. I colori riuniti costituiscono una totalità ordinata dalla natura della cosa stessa. In una pensabile perfezione coloristica, tutti i colori debbono essere rappresentati; e se Hegel, ciò affermando, allude al quadro, noi ci riferiremo, con maggiore elasticità, per le modificazioni cui darà luogo il movimento, al fotogramma, anzi alla serie di fotogrammi. Se mancasse – sostiene Hegel – qualche colore principale, il senso della totalità andrebbe forse perduto. Esempio pittorico lo si ha negli antichi italiani e nei fiamminghi, nei cui quadri sono riscontrabili sempre il blu, il giallo, il rosso e il verde. Tale perfezione è il fondamento dell'armonia.

Cornel Wilde e Gene Tierney in *Leave Her to Heaven* di John M. Stahl

I colori inoltre debbono essere così messi insieme, che tanto la loro pittoresca contraddizione, quanto anche la loro fusione appaghino l'occhio. Il modo di comporre i colori da una banda, e dall'altra la intensità di ciascun colore, apporta tale forza di contrapposizione, di calma e di fusione.

Usare i colori cardinali nella loro purezza, nel loro semplice splendore, è difficile, per la violenta reciproca opposizione ma una volta raggiunta l'armonia, vederla fa bene all'occhio.

Intanto per codesta risolutezza e forza di colore è mestieri che sia più decisa e più semplice tanto la espressione, quanto il carattere degli obbietti. In ciò sta insieme col contenuto una più alta armonia di colorito. Le persone principali per esempio debbono avere colori più rilevati, ed apparire nel loro carattere, nel loro intiero contegno e guisa d'espressione più nobili che le persone accessorie, cui non si convengono se non colori misti. Nella pittura da paesaggio si affacciano meno tali contrapposti di semplici colori cardinali: nelle scene, per contrario, dove le persone restano cosa principale, e dove le vesti particolarmente prendono la più gran parte del piano intero, i cennati semplici colori hanno proprio luogo. In essi la scena nasce dal mondo spirituale, in cui l'inorganico, la circostanza di natura fa d'uopo apparisca più astratta, cioè non nella sua naturale perfezione ed isolato affetto; e non si convengono le molteplici tinte del paesaggio nelle loro variocolorate ricche gradazioni.

Ed ecco un tratto su cui occorre posar bene gli occhi, in riguardo alla funzione psicologica dell'ambiente.

Gregory Peck e Butterfly McQueen in *Duel in the Sun* di King Vidor

In generale il paesaggio non si addice ad una circostanza umana, ad una scena quanto una camera, un edificio architettonico; perocché le situazioni che han luogo all'aperto, prese nell'intiero, non sono ordinatamente quelle azioni in cui l'interno risalti pienamente come cosa essenziale. Collocandosi però l'uomo nella natura, bisogna che questa abbia valore di una semplice circostanza. In tali rappresentazioni i più spiccati colori richiedono un loro posto conveniente. Però vi è mestieri di arditezza e di forza nel loro uso. Visi dolci, pacati, amabili non si accordano con quelli: tali deboli espressioni, simile pallidezza di fisionomie, verrebbero ad essere offuscate per via di colori più spiccati. Ultimamente sono venuti di moda massimamente i visi insignificanti, fiacchi; in posizioni affettate, specialmente graziose e che vorrebbero essere semplici e maestose. Codesta insignificanza dal lato dell'interno spiritual carattere porta seco anche la insignificanza del colore e dei toni del colore; di modo che tutti i colori restano soffocati, rotti e senza forza, e nulla viene a rilevarsi: veramente nulla offusca un'altra cosa, ma insieme nulla viene a spiccare: certo si ha un'armonia di colori, e sovente molto soave e di una lusinghiera amabilità, ma insignificante.

Similmente, in un saggio di Diderot sulla pittura si può leggere tra l'altro:

Non si dirà per nessun modo che sia più facile armonizzare un fiacco colore, anzi che uno forte: pure, al certo, quando il colorito è forte, quando i colori appariscono vivi, allora anche l'occhio sente l'armonia od il disaccordo più agevolmente: quando però s'indeboliscono i colori, usandone nelle immagini alcuni chiari, altri mischiati, altri chiazzati, allora nessuno può sapere mai s'egli vede un'immagine armonica o disarmonica: si sa solamente dire che l'insieme non ha effetto ed è insignificante.

Gli ultimi punti di questo argomento ai quali Hegel accenna, la prospettiva aerea, l'incarnato e la magìa delle illusioni ottiche, esulano dai limiti stabiliti. Né ci sembra il caso di trarre conclusioni di sorta. L'analisi filosofica dell'Hegel sul colore è precisa ma, naturalmente, soggettiva, e può trovare alcuno dissenziente. Non vuol dire. Il portare la mente su problemi del genere non può risultare che proficuo a chi intenda studiare da vicino il problema del colore nel cinema. Il quale è sì tecnico, ma è pur sempre sospinto da presupposti estetici. La conoscenza di codesti presupposti, che imperano su tutto il campo dei colori naturali ovunque impiegati, facilita il formarsi di una mentalità pittorica. Pittoricismo in cinema, d'ora in avanti, non deve significare gusto della inquadratura, staticità, ricerca nella composizione del materiale plastico, alla Blasetti per intenderci; deve significare spiccato senso coloristico e tonale assolutamente nuovo in quanto sottomesso alle infinite oscillazioni del movimento. Quando Hegel parla del colore come di una eco, è molto facile giungere con la mente al cinematografo, dove il perdersi di una tinta, il suo fondersi con un'altra diverrà un fatto normale. Si pensi al passaggio di una nube su una prateria sconfinata, tipo esterni *Ombre rosse*[2], all'ombra della nube che passa: tutto un giuoco di colori talmente potente da rimpiazzare qualsiasi corrispondente musicale. All'inizio di *Tosca*[3], il parallelo visivo della eco del galoppo dei cavalli nel silenzio della strada, è dato dallo sventolio dei mantelli bianchi nel buio della notte; dunque efficacia affidata al chiaroscuro, fondamento della pittura. Ma fondamento, come si è riferito, astratto; se a disposizione del regista fosse stata l'intera gamma dei colori cardinali e loro miscugli, la forza espressiva sarebbe risultata di gran lunga superiore.

È però superfluo proseguire su questo tono. I tradizionalisti non si facciano illusioni: come a fianco del sonoro il muto divenne intollerabile, a fianco del colore, il bianco e nero avrà medesima sorte. Per cui concludendo, mentre i tecnici si affannano intorno al Technicolor, al Gasparcolor e simili, gli esteti non disdegnino un approfondimento nel senso sopra indicato. In un avvenire cinematografico sicuramente a colori, non basterà che la tecnica sia in grado di interpretare scrupolosamente le più delicate variazioni tonali, se un puro spirito non darà ad esse respiro d'arte.

«Cinema», 155, 10 dicembre 1942. Il testo viene ripubblicato, con il titolo *Ritorno a Hegel*, in «Cinema 60», 48, dicembre 1964 e, con il titolo originario, in M. Mida e L. Quaglietti, *Dai telefoni bianchi al neorealismo*, Laterza, Roma-Bari, 1980, pp. 162-168.

---

ndr
1. Cfr. nota 3, p. 109.
2. *Stagecoach* (*Ombre rosse*, 1939) di John Ford.
3. *Tosca* (1941) di Karl Koch.

Il colore e l'America

È molto facile fare i profeti sapendo che nessuno si prenderà il disturbo di controllare le nostre profezie. Tuttavia le profezie hanno sempre un interesse, se non altro perché ognuna di esse, se on è fatta in base a calcoli cabalistici, presuppone una riflessione. E noi europei non avremo mai riflettuto abbastanza sugli errori del cinema americano, proprio oggi che questo tenta di soppiantare la nostra industria e di industrializzare la nostra fantasia.

Per fortuna c'è chi pensa a proteggere questo nostro cinema, che tanti allori va raccogliendo nel mondo; benvenuta quindi la legge approvata dall'Assemblea Costituente. Non facciamoci illusioni, però. Hollywood tornerà alla carica, e una delle armi di cui farà certamente uso è il colore. [Su] questo ritrovato tecnico che relegherà il cinema bianco e nero in un angolo di cantina o di museo assieme al muto, [...] non esitiamo a formulare la nostra profezia: il colore non verrà dall'America. Anche se americani sono i lunghi elenchi di film colorati che stanno per inondare il nostro continente, anche se grandi successi hanno già avuto talune pellicole a colori, come *Il cucciolo* di Brown, *Lady in the Dark* di Leisen, *Duel in the Sun* di Vidor e *My Darling Clementine* di Ford[1]; e se uno dei pezzi di cui la letteratura cinematografica si fa forte per appoggiare il colore è di marca americana: i famosi mantelli rossi di *Becky Sharp*.

È vero che da un certo tempo a questa parte anche l'America si è

Il colore non viene dall'America

Questo testo costituisce una rielaborazione de *Il colore e l'America*. Poiché le differenze tra i due articoli sono tutt'altro che marginali, si è reputato opportuno metterli a confronto.

È molto semplice fare i profeti sapendo che nessuno si prenderà il disturbo di controllare le nostre profezie. Tuttavia le profezie hanno sempre un interesse, se non altro perché ognuna di esse presuppone una riflessione. E noi europei non rifletteremo mai abbastanza sugli errori del cinema americano, proprio oggi che questo tenta di soppiantare la nostra industria e di industrializzare la nostra fantasia. Intendiamoci, dall'America vengono pure prodotti rispettabilissimi: per esempio, recenti, Double Indemnity *e* The Lost Week-end *che, a parte l'educazione europea di Billy Wilder, rimangono frutti tipici di Hollywood. Frutti d'uno stesso albero, d'uno stesso sapore, d'uno stesso colore. Sì, d'uno stesso colore. Se fossero film a colori non sarebbero dissimili da* For Whom the Bell Tolls[1], *pregevole ma coloristicamente ovvio.*

Abbiamo sott'occhio lunghi elenchi di film a colori che Hollywood lascerà quest'anno sui nostri schermi; abbiamo sott'occhio anche articoli che lasciano al bianco e nero appena qualche anno di vita; eppure ci sentiamo di poter affermare che il colore, quello che relegherà il bianco e nero nell'angolo di cantina o di museo dove già è il muto, non verrà dall'America. L'America è quella che è. Ruppe il contratto con Renoir perché aveva osato raggruppare alcune inquadratu-

messa a sfornare qualche leccornia inconsueta: *Citizen Kane, Giorni perduti, La fiamma del peccato, Notorius*[2] e via dicendo. Ma si tratta certamente, per Hollywood, di una sconfitta, di fronte al polso e al respiro di registi come Orson Welles, Billy Wilder e Alfred Hitchcock.

Solo esempi e clamorosi successi europei potranno indurre l'America a percorrere la giusta via. L'America, si sa, è quella che è; varia solo nell'incoscienza. La sua coscienza (e tutti sanno con quanta coscienza vengono fabbricati i film a Hollywood) è tanto equilibrata, è tanto monotona, che può riassumersi in una parola: standard. Così saranno i loro film a colori: standard, fino al giorno in cui qualcuno riuscirà a persuaderli che possono essere diversi. Questo qualcuno, per ora, è un europeo, si chiama Lawrence Olivier. In America lo premiano, gli battono le mani, ma si guardano bene dal far tesoro delle sue esperienze. Un film premiato per il colore in America e di cui era giunta a noi la fama, si è rivelato un film delle occasioni perdute. Si intitola *Leave Her to Heaven*[3]. Non mancano toni delicati e trasparenze (certa luce marina e gli occhi di Gene Tierney), ma nel complesso manca l'intenzione di sfruttare il colore in senso psicologico, così quei toni e quelle trasparenze rimangono fini a se stessi.

E si capisce. Immaginate di recarvi dal signor Samuel Goldwyn (per dire una casa famosa e tipica di Hollywood, anche se in forte ribasso) e di tenergli un discorsetto di questo genere, paradossale fin che si vuole ma non privo, come tutti i *re in una sola, estemporaneamente, modificandone la sceneggiatura in teatro di posa.*

Immaginate ora di recarvi dal signor Samuel Goldwyn e di fargli un discorso di questo tenore: Signor Goldwyn, io penso che Greta Garbo abbia la voce viola e Barbara Stanwyck verde. Penso che Ingrid Bergman sia una ragazza azzurro-rosa e Lana Turner marrone, e che a Gene Tierney si addicano climi giallo-verdi. Penso che la tonalità di un Pylon[2] *(ammesso che di* Pylon *lei voglia farne un film) sia quella delle tricromie pubblicitarie delle riviste illustrate, dove, come nota Cecchi, il rosso e il turchino delle cravatte, la cioccolata e la panna del budino, il giallone delle arance sull'etichetta del barattolo di sciroppo, son d'una tal succulenza visiva che anticipano la gioia del possesso materiale, e forse la oltrepassano; e la tonalità di* L'âge de raison[3] *(sempre ammesso che, ecc.) sia smorta e sporca come quella dei quadri di Rosai. Penso che in quella tale scena di quel tale suo film, impostata sul sentimento della gelosia, manchi del giallo intorno alla figura dell'adultera; dico giallo perché «quella speciale gelosia» mi ha suggerito lì per lì tale colore. Un'impressione. Durano tanto poco le impressioni. Anche i colori durano poco, signor Goldwyn. Per uno stesso oggetto, non esistono colori fissi. Un papavero può esser grigio, una foglia nera. E i verdi non sono sempre erba, i blu non sono sempre cielo (Matisse). Chi le dice, poi, che il vermiglione chiaro*

paradossi, d'un fondamento di vero.

Signor Goldwyn, non le sembra che Greta Garbo abbia la voce viola, Barbara Stanwych verde, Veronica Lake gialla e Linda Darnell d'un bel color nocciola? Per conto mio penso che Ingrid Bergman sia una ragazza azzurro-rosa e Lana Turner marrone, mentre a Gene Tierney si addicono climi giallo-verdi. Penso che la tonalità del romanzo *Oggi si vola* di Faulkner, tanto per citarne uno qualsiasi, sia quella delle tricromie pubblicitarie che anticipano, come dice Emilio Cecchi, il sapore dei prodotti che lanciano e forse lo oltrepassano; e quella dell'*Età della ragione* di Sartre sia una tonalità smorta e sporca, come nei quadri di Rosai. Penso inoltre che nella tal scena del tale film, *Leave Her to Heaven* per esempio, impostata sul sentimento della gelosia, mancasse del giallo intorno alla figura della protagonista. Dico giallo, perché quella speciale gelosia mi suggerì, lì per lì, tale colore. Un'impressione. Durano tanto poco le impressioni. Come i colori. Anche i colori durano poco, signor Goldwyn. Per uno stesso oggetto non esistono colori fissi. Un papavero può essere grigio, una foglia nera, e i verdi non sono sempre erba né i blu sempre cielo (Matisse). «Chi vi dice poi che il vermiglione chiaro corrisponda al colore della carnagione e che in un panno bianco le ombre siano grige?». Provate a mettere accanto a un panno bianco un cavolo oppure un cespo di rose e ditemi se siete ancora convinto che le ombre del panno siano grige». Sono parole di Gauguin. Ora, signor Goldwyn, se lei *corrisponda al colore della carnagione e che in un panno bianco le ombre siano grige? Provi a mettere accanto ad un panno bianco un cavolo oppure un cespo di rose e mi dica se è ancora convinto che le ombre del panno siano grigie (Gauguin). Se lei pensa che non dipende che da me, regista, mettere cavoli sotto il naso di Veronica Lake e carciofi tra i capelli di Alan Ladd; si fa subito un'idea della libertà che mi è data nel disporre colori sulla faccia dei miei attori. Del verde, per esempio, sulle gote di Fred Mac Murray quando medita il delitto in* Double Indemnity *(posto che questo fosse a colori). Ma basterebbe che Fred si spostasse d'un metro sentendosi scorto da qualcuno nei suoi delittuosi pensieri, e cercasse di nascondersi da un senso di vergogna e di paura ed ecco il verde scomparire e al suo posto stendersi quel vermiglione di cui parla Gauguin, se non proprio sulla faccia, questa volta, sul muro, alle spalle di Fred. Un arazzo? Una tenda? Dei riflessi rossi con una nota viola che faccia ricadere il tono unico verso un rosso corrotto, subdolo? Nessuna importanza. L'essenziale è che il colore ci sia. Sì, lo so: esistono anche i mantelli rossi di* Becky Sharp, *ma sono sempre quelli, solamente quelli; c'è da pensare che sia stato un caso. Insomma, signor Goldwyn, orizzonti molto vasti si aprono ad un regista che abbia inteso questo semplice fatto: che la legge del bello non è nella verità della natura. Io sono tra questi, ho le idee chiare, sono in altre parole*

pensa che non dipende da me, regista, mettere cavoli sotto il naso di Ella Raines e carciofi tra i capelli di Alan Ladd, se pensa che io possa, in una scena, spostare a mio piacimento un attore, obbligarlo a delittuosi pensieri, alla vergogna o altro e possa, la sua vergogna, tingerla di verde, d'un verde corrotto, subdolo: il riflesso d'una tenda, mettiamo, o di un arazzo, se pensa che io regista sono il padreterno, signor Goldwyn, non può non rendersi conto degli orizzonti che si aprono a chi abbia inteso questa semplicissima rivelazione: che la legge del bello non è nella verità della natura.

Andate, dicevo, a tenergli un discorso di questo genere, al signor Goldwyn, e con nove probabilità su dieci lo vedrete alzarsi, suonare un campanello (o aprire il dittafono) e pregare l'usciere apparso di mettervi alla porta. Ecco perché il colore non verrà dall'America.

«La Fiera letteraria», 27 novembre 1947

un regista colorista. Mi fa dirigere un film?

Credo che il signor Goldwyn molto tranquillamente suonerebbe un campanello e vi metterebbe alla porta.

No, il colore non verrà dall'America. Verranno forse di là sorprendenti ritrovati e abilissimi tecnici. Ma toccherà ancora una volta a questa vecchia Europa di impostare un'estetica cinematografica del colore. Ed è bene rendersi conto fin d'ora che ciò va fatto, più che sul piano teoretico, su quello pratico, vale a dire coi film. Si sa anche le poetiche hanno importanza a posteriori.

*Intanto il primo segno della fondatezza della nostra profezia (non peregrina), è appunto un film europeo, l'*Henry V *di Olivier. Pur non privo di pecche, esso indica già quale potrà essere il cinema negli anni futuri.*

«Film Rivista», 18, dicembre 1947

---

ndr

1. *The Yearling* (*Il cucciolo*, 1946) di Clarence Brown; *Lady in the Dark* (*Le schiave della città*, 1944) di Mitchell Leisen; *Duel in the Sun* (*Duello al sole*, 1946) di King Vidor; *My Darling Clementine* (*Sfida infernale*, 1946) di John Ford.

2. *Citizen Kane* (*Quarto potere*, 1941) di Orson Welles; *The Lost Week-end* (*Giorni perduti*, 1945) di Billy Wilder; *Double Indemnity* (*La fiamma del peccato*, 1944) di Billy Wilder; *Notorius* (*Notorius-L'Amante perduta*, 1946) di Alfred Hitchcock.

3. *Leave Her to Heaven* (*Femmina folle*, 1945) di John M. Stahl.

ndr

1. For Whom the Bell Tolls (*Per chi suona la campana, 1943) di Sam Wood.*

2. Pylon *è il romanzo di Faulkner, tradotto in italiano col titolo* Oggi si vola, *già citato nell'articolo* Il colore e l'America.

3. L'Age de Raison *è il romanzo di Sartre già citato nell'articolo* Il colore e l'America.

Biblioteca di **Bianco & Nero**

Saggistica

Serge Daney, *Ciné Journal*, 1999

Riccardo Redi, *Cinema muto italiano (1896-1930)*, 1999

Giovanni Buttafava, *Gli occhi del sogno. Scritti sul cinema*, a cura di Lorenzo Pellizzari, 2000

Giovanni Buttafava, *Il cinema russo e sovietico*, a cura di Fausto Malcovati, 2000

Paolo Bertetto, *L'enigma del desiderio. Un chien andalou e L'âge d'or di Buñuel*, 2001

Maria Coletti, *Di diaspro e di corallo. L'immagine della donna nel cinema dell'Africa nera francofona*, 2001

Quaderni

Leonardo De Franceschi, *Il film «Lo straniero» di L. Visconti. Dalla pagina allo schermo*, 1999

Il cinema di Luchino Visconti, a cura di Veronica Pravadelli, 2000

Documenti e strumenti

Virgilio Tosi, *Quando il cinema era un circolo. La stagione d'oro dei cineclub (1945-1956)*, 1999

Yvette Biro, Marie-Geneviève Ripeau, *Nudo da vestire. Sceneggiare l'immaginazione*, 1999

Ennio Morricone, Sergio Miceli, *Comporre per il cinema. Teoria e prassi della musica nel film*, a cura di Laura Gallenga, 2001

Sandra Lischi, *Visioni elettroniche. L'oltre del cinema e l'arte del video*, 2001

Quaderni della **Cineteca**

Il buono, il brutto, il cattivo di Sergio Leone, a cura di Angela Prudenzi, Sergio Toffetti, 2000
NON IN COMMERCIO

Roma nel cinema tra realtà e finzione, a cura di Elisabetta Bruscolini, 2000

La memoria del cinema. Restauri, preservazioni e ristampe della Cineteca Nazionale 1998-2001, a cura della Cineteca Nazionale, 2001
NON IN COMMERCIO

Quaderni della **Biblioteca Luigi Chiarini**

Luigi Chiarini 1900-1975, a cura di Orio Caldiron, 2001
NON IN COMMERCIO

Antonella Montesi (con la collaborazione di Leonardo De Franceschi), *BiblioVisconti*, volume 1
NON IN COMMERCIO

Fuori **collana**

Mario Serandrei, *Gli scritti. Un film: "Giorni di gloria"*, a cura di Laura Gaiardoni, 1998

Carlo Lizzani, *Attraverso il Novecento*, 1998

Ilaria Caputi, *Il cinema di Folco Quilici*, 2000

Garanzia di riservatezza informativa ex articolo 10. Legge 675/96
I suoi dati personali sono trattati in forma automatizzata al solo fine di prestare il servizio in oggetto che comprende, a sua discrezione, l'offerta di prodotti e servizi di *Bianco & Nero*, con modalità strettamente necessarie a tale scopo. Il conferimento dei dati è facoltativo: in mancanza, tuttavia, non potremo dar conto del servizio. I dati non saranno divulgati.

Guarantee of Privacy. Ref. article 10. Italian Law 675/96
Personal information supplied for the purposes of a subscription to *Bianco & Nero* will be added to our data bank for the exclusive use of the publisher Marsilio. While you are not obliged to provide this information, Marsilio can not guarantee its services if this consent is not given.

Cognome, nome / Surname, name

Indirizzo / Address

Cap / Postcode Città / City

Stato / Country Tel. / Phone

Bianco & Nero

❐ Desidero prenotare n. .... abbonamento/i per un anno (4 numeri + 1 numero doppio):
L. 80.000 - Euro 41,32 (Italia), L. 100.000 - Euro 51,65 (Europa), L. 120.000 - Euro 61,97 (altrove)

❐ Please send me n. .... annual (4 issues + 1 double issue) subscription/s:
L. 80.000 - Euro 41,32 (Italy), L. 100.000 - Euro 51,65 (Europe), L. 120.000 - Euro 61,97 (elsewhere)

Forma di pagamento / Payment

❐ Unisco assegno bancario / I enclose a cheque

❐ Ho versato sul vostro c/c postale n. 222307 / I have utilised Italian Post Office account n. 222307

❐ Autorizzo pagamento con carta di credito / I authorise you to charge my: ❐ American Express ❐ Visa ❐ Carta Si
n. ______________________ scadenza / expiry date ______________

❐ Inviate fattura (solo per enti e istituzioni) / Invoice for Companies and Public Bodies only
Data / Date Firma / Signature

Sped. in abb. post. 45% art. 2 Comma 20/B Legge 662/96 Filiale di Padova

5 Saggi

Stile e realtà nel cinema di Hou Hsiao-hsien
di Alberto Pezzotta
Kieślowski: un'immagine esemplare
«Trois couleurs: Rouge»
di Luca Venzi

53 Soggettive

Film d'amore
di Daniele Segre

59 Incontri

Scorsese, tra Hollywood e New York

75 Dossier Rossellini e la televisione

Il progetto rosselliniano sulla civiltà musulmana
di Fereydoun Hoveyda
Islam
di Roberto Rossellini
La nascita
Cinque pellegrinaggi
Lettera a Hoveyda

Documenti

Antonioni e il colore
di Giorgio Tinazzi
Scritti (1940-1947)
di Michelangelo Antonioni
Del colore
Suggerimenti di Hegel
Il colore e l'America/Il colore non viene dall'America

Distribuzione
Marsilio

ISBN 88-317-7990-7

9 788831 779906

€ 10,00